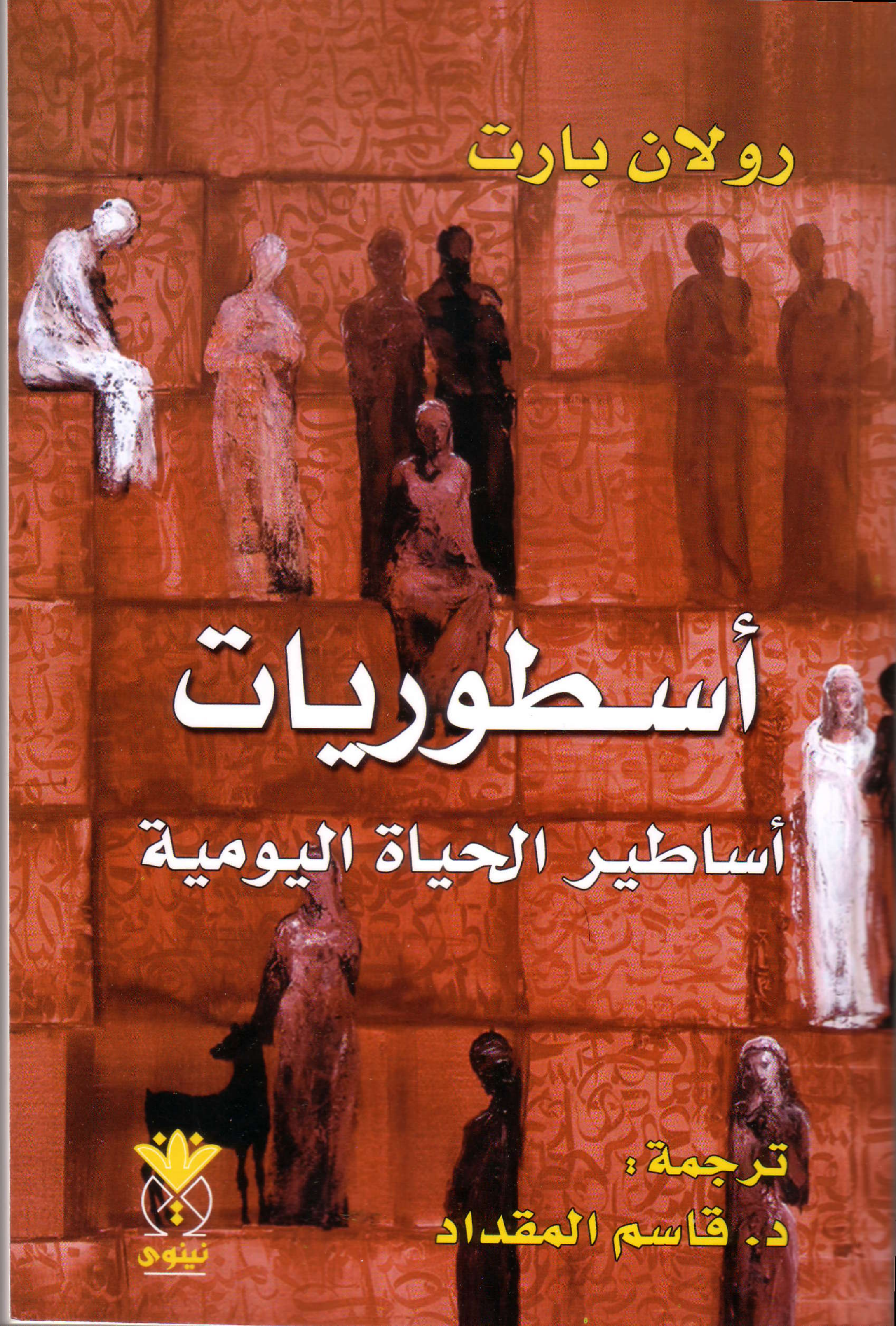


رولان بارت

أسطوريات

أساطير الحياة اليومية

ترجمة:
د. قاسم المقداد

نينوى

اسم الكتاب: أسطوريات / أسطَرةُ الحياة اليومية

المؤلف: رولان بارت

ترجمة: د. قاسم المقداد

عدد الصفحات: 284

القياس: 14.5 ❖ 21.5

1000 / 2012 م - 1433 هـ

دار نينوى

للدراسات والنشر والتوزيع

سورية - دمشق - ص ب 5046

تلفاكس: 2314511 11 963 +

هاتـف: 2326985 11 963 +

E-mail: ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني ـ دار نينوى

رولان بارت

أسطوريات

(أسطرة الحياة اليومية)

ترجمة

د. قاسم المقداد

تقديم المترجم

يخطىء من يظن أنه قادر على الإمساك بعالم رولان بارت لمجرد قراءة عمل أو اثنين أو حتى عشرة من أعماله. ليس لأن بارت صعب وحسب، بل لأنه يرفض تماماً أن تلتقي معه. إنه يريدك دائماً باحثاً عما يبحث هو نفسه عنه. فقد رفض بارت كل «التهم الموجهة إليه»، أي التصنيفات. فما أن تضعه في تيار أو مدرسة أو في حيز معين، مهما اختلف نوعه، حتى تراه يكذب استنتاجاتك، أو التصنيف الذي تضعه فيه، مع أنه أساس لكثير من التيارات والمدارس، لاسيما التيار السيميولوجي. وبالتالي، فهو ليس ما تعتقد أنك توصلت إلى معرفته. إنه يهرب ما أن تتعرف إليه، لكي تلتقي معه في موضع آخر غير الذي اعتقدت بأنك عرفته فيه. بارت لا يسلم قياد بحثه لأحد. صحيح أنه يقودك إلى... لكنه يتركك جائعاً وعطشاناً... دائماً... يتركك باحثاً... لأنه هو كذلك... لا يرضى بالوصول... ولا يقتنع بما وصل هو إليه. إنه ينفر من الاستقرار.

بارت، ينزلق من بين يديك، أو من عقلك، كما ينزلق الزمن. وهذا كله بسبب تجرئه على اللغة. لقد خرق قوانينها المعيارية وكوّن لغته الخاصة به، لدرجة دفعت بعض الباحثين إلى القول أنه لايكتب باللغة التي يعرفونها. بارت لغة أولاً وأخيراً... ولا معنى لبارت إلا من خلال اللغة وفي اللغة، التي تستمر في الحياة بفضل ما يلحقه بها مستخدمها من تطوير وتجديد، فتتطور معها المفاهيم والمصطلحات، وأحياناً المفردات، أو بشكل أدق الدالات التي يلبسها مدلولات قد لاتخطر على بالنا.

أكثر ما يُحسب لبارت، هو المساهمة في علمنة الأدب، وربما الكثير من فروع العلوم الانسانية الأخرى. فبارت أديب أولاً، فمن «الدرجة صفر في الكتابة» وحتى «الغرفة المضيئة»، قدم بارت أشياء كثيرة إلى السيميولوجيا، وللتحليل النصي وللسانيات ولعلم الاجتماع. لكنه في هذا كله لم يطرح نظرية، إنما نظرة وحدساً. لكن هذه النظرة علّمت آلاف القراء أن بهارج المجتمع، والحوادث المتفرقة والصور والمُلصقات والممارسات اليومية، كانت كلها عبارة عن علامات. وبالتالي فقدساهم مساهمة كبيرة في إيقاظ القارىء على قضية المعنى.

قد لا تتفق مع بارت في نظرته حول هذه الواقعة أو تلك، فليس هذا هو المهم. المهم تلك النظرة، نظرته، حول محاكمة دومينيشي، والنقد الأدبي والخطاب الاستعماري، وسباق فرنسا، والمصارعة، الخ... هذه النظرة التي غيّرت آلاف النظرات الأخرى وبيّنت للناس قدرة المجتمع على الإفصاح عن نفسه من خلال العلامات التي يرسلها.

لقد دلّنا بارت إلى أننا نعيش في عالم يغصُّ بالمعاني. صحيح أنه لم يترك لنا نظرية بعينها،لكن يكفيه أنه قرأ لنا النظريات: من سوسير، مروراً بييلمسلف وانتهاء بتشومسكي. قرأ لنا، بمعنى أنه بسطّ أمامنا النظريات من خلال موشوره الخاص، وأضاف إليها إضافات كبرى ما تزال تحسب له رغم رحيله عنا منذ عام 1981.

في «أسطورياته» هذه، التي نضعها بين أيدي القارىء باللغة العربية، أراد بارت أن يقول لنا - بكل بساطة - لا تعودوا إلى الماضي للبحث عن الأساطير، بالمعنى الدارج لعبارة أسطورة - فللحاضر أساطيره، مثلما كان للماضي أساطيره الخاصة به. إذن فالأسطورة ليست رهناً بالماضي، لأن أي مجتمع ينحو باستمرار إلى أسْطَرَة أشيائه اليومية. بمعنى أنه يحوّلها إلى كلام. والكلام هو ذلك الاستخدام الفردي لمنظومة اللسان - كما قال فردينان دوسوسير - وكلام المجتمع كلام مُبَهرجُ، مُنَمّقٌ، أي أنه كلام مزّيف. ولكي يتسنى لنا فضح المجتمع لا بدّ من فضح كلامه.

ترجمة أُسطوريات بارت لم تكن يسيرة على الإطلاق.. وقد أشرت إلى أن بارت لغة قبل كل شيء، وليس أي لغة، بل لغته. أما قلنا إن أعمال بارت - على الأقل في هذه «الأسطوريّات» هي نظرته الخاصة إلى ما يحيط به وبنا...

فإذا جاءت الترجمة مُتْعِبَةً فمصدرها أولاً بارت، ثم قدرات المترجم التي تبقى عاجزة عن ترجمة مدلولات الخالق - المُبدِع، كما أراد لها أن تكون تماماً، لأن المترجم، كما يقول أمبرتو إيكو: «يترجم الشيء نفسه تقريباً وليس كله.»

أتمنى أن يُقرأ الكتاب بهدوء، وأن يتم التوقف عند كل فاصلة ونقطة، لأن معظم كتابات بارت تتميّز بالأسلوب البرقي، وعلى هذا لا بدّ من استخلاص المعاني بعيداً وراء الجملة والكلمة وحتى علامة التنقيط... أما لماذا «أسطوريات» وليس أساطير؟ فالجواب في مضمون الكتاب.

د. قاسم المقداد

رئيس قسم تعليم اللغة الفرنسية

المعهد العالي للغات

جامعة دمشق

مقدمة

نصوص هذه الأسطوريات كُتبت بين عامي 1954-1956. أما الكتاب نفسه، فقد نُشِرَ عام 1957.

في هذا الكتاب شيئان: الأول عبارة عن نقد إيديولوجي للغة الثقافة، المسماة بالثقافة الجماهيرية، والثاني تفكيك سيميولوجي أولي لهذه اللغة. لقد فرغتُ لتوي من قراءة سوسير، وخرجت بقناعة هي أننا حينما نعالج «التصورات الجماعية» باعتبارها منظومات علامات، يمكننا أن نأمل بالخروج من الإدانة الورعة وتوضيح تفاصيل الخداع الذي يحوّل الثقافة البرجوازية - الصغيرة إلى طبيعة شاملة.

السببان اللذان كانا وراء كتابة هذا الكتاب - وهو أمر واضح - لا يمكن كتابتهما بالطريقة نفسها (لهذا تخليت عن إجراء تعديل فيه)، ليس لأن مادته قدتجاوزها الزمن، بل لأن النقد الأيديولوجي صار دقيقاً، أو يسعى على الأقل ليكون كذلك، في الوقت الذي برزت ضرورته من جديد، ولاسيما بعد أحداث أيار 1968. والتحليل السيميولوجي، الذي دشنه، بالنسبة لي على الأقل، النص الختامي في الأسطوريات، تطوّر وتحدّد وتعقّد وانقسم (تشعّب) في هذا القرن في غربنا، وأدى إلى شيء من تحرير الدال. بالتالي لن أتمكن من كتابة أسطوريات جديدة بالشكل الذي كتبت فيه سابقاً (وهي المنشورة هنا الآن). مع ذلك، فإن ما يبقى، فضلاً عن العدو الرئيس (المعيار البورجوازي) هو تلاقي ذينك الشيئين: لا إدانة بمعزل عن أداتها التحليلية الدقيقة، ولا سيميولوجيا إن لم تكن سيميولوجيا طبقية.

رولان بارت

تمهيد

كتبت هذه النصوص بمعدل نص واحد كل شهر طيلة عامي 1954 و1956. لقد اقتضت مني الحالة الراهنة آنذاك أن أفكر بشكل منتظم في بعض الأساطير الفرنسية اليومية. وكانت مادة هذا التفكير شديدة التنوع (مقالة صحفية، صورة من مطبوعة أسبوعية، فيلم، عرض مسرحي، معرض رسم)، وكان موضوع هذا التفكير عشوائياً: لأن الأمر كان يتعلق بالحالة الراهنة كما أراها).

غالباً ما كانت نقطة انطلاق هذا التفكير شعوراً بنفاذ الصبر أمام «الطبيعي» الذي كانت الصحافة والفن والحس العام تُلبسُهُ باستمرار واقعاً لكي يكون ذلك الذي نعيش فيه، واقعاً تاريخياً تماماً: باختصار، كنت أتألم لرؤية خلط الطبيعة مع التاريخ في قصة واقعنا الراهن. وكنت أرغب في فهم المبالغة. الإيديولوجيا المخبوءة في العرض التزييني لما هو بديهي حسب رؤيتي الخاصة.

وبدا لي منذ البداية، أن مفهوم الأسطورة، يُظْهِرُ هذه الحتميات (البديهيات) الخاطئة. عندها كنت أفهم الكلمة بمعناها التقليدي. لكنني كنت مقتنعاً بشيء حاولتُ، بعد ذلك، أن أستخلصَ منهُ النتائجَ. وبما أني منشغلٌ بوقائعَ تبدو بعيدة جداً عن مجال الأدب (مصارعة، طبق مطبوخ، معرض رسم تشكيلي) لم أكن أفكر في الخروج من هذه السيميولوجيا العامة لزمننا البورجوازي الذي تطرقت إلى جانبه الأدبي في دراسات سابقة. ومع ذلك، لم أحاول تعريف الأسطورة المعاصرة بشكل منهجي، إلا بعد أن تقصيتُ عدداً

من أحداث الواقع الراهن، ووضعته في نص تركته، بطبيعة الحال، إلى نهاية هذا الكتاب(*)، لأنه لا يتضمن سوى تنظيم (منهجية) لمواد سابقة.

هذه الدراسات المكتوبة شهراً إثر شهر،لاتزعم أنها قد تطورت بشكل عضوي: فالرابط بينها هو رابط الضرورة. لأني لا أعرف إذا كانت الأشياء المكررة تثير العجب، كما يقول المثل، لكني أعتقد، على الأقل، أن التكرار لايخلو من الدلالة. وما أردت البحث عنه في ذلك كله، هو الدلالات. فهل هي دلالاتي (الدلالات كما أراها من منظوري الخاص)؟ بمعنى آخر، هل هناك أسطورة خاصة بباحث الأساطير؟ لاشك في ذلك. وسيرى القارىء بنفسه أن المسألة تطرح نفسها تماماً على هذا الشكل. إن «الكشف عن الخداع»، وهو تعبير بدأ بالتآكل، ليس عملية أوليمبيّة.

بمعنى أنني لا أخضع للاعتقاد السائد، القائل بوجود طلاق فرضته الطبيعة بين موضوعيّة العالم وبين ذاتية الكاتب، كما لو كانت الأولى تتمتع «بحرية» والثانية «بإلهام» يسعيان إلى إخفاء أو إلى إبراز الحدود الحقيقية لحالتهما: إني أطالبُ أن نعيش تناقض عصرنا بشكل كامل، هذا العصر القادر على أن يجعل من السخرية شرطاً للحقيقة.

رولان بارت

(*): نص: الأسطورة في أيامنا.

I

أسطوريات

(عالم المصارعة)

«الحقيقة التفخيمية للحركة
في ظروف الحياة الهامة...»
بودلير

للمصارعة مزية أنها فُرجة جوهرها المبالغة. ففي مشهد المصارعة نرى تفخيماً يشبه ما كان يجري في المسرح القديم، لاسيما وأن حفل المصارعة يتم في الهواء الطلق.

العنصر الأساسي في السيرك أو في الحلبة، ليس السماء (وهي قيمة رومانتيكية خاصة بالأعياد الدنيوية)، بل هو الطابع القوي والعمودي للغطاء المضيء (اللامع). وفي أعماق الصالات الباريسية الأكثر قذارة، تتوافق المصارعة مع طبيعة العروض الشمسية الكبرى كالمسرح اليوناني وسباق الثيران. في الحالتين، يقوم الضوء الخالي من الظل بتكوين انفعال لا تراجع فيه.

هناك من يعتقد بأن المصارعة رياضة بشعة. المصارعة ليست رياضة إنها عرض. وليس هناك أكثر بشاعة من حضور عرض مصارعة، سوى آلام أرنولف أو أندروماك. صحيح أن هناك مصارعة زائفة باهظة النفقات وذات مظاهر عديمة الجدوى قياساً بالرياضة النظامية: لكن هذا النوع من المصارعة لا قيمة له. المصارعة الحقيقية، التي تسمى خطأ

مصارعة الهواة، تدور في صالات من الدرجة الثانية، حيث يتفق المشاهدون بشكل عفوي، حول الطبيعة المثيرة للصراع، كما هو حال جمهور السينما في ضواحي المدن.

هؤلاء الناس أنفسهم يغضبون بعدئذٍ لاعتبار المصارعة رياضة ملفّقة (وهو أمر ينبغي أن ينزعها من بشاعتها). فالجمهور لا يهمه أبداً إذا كان الصراع ملفقاً أو لا، ومعه الحق في ذلك، لأنه يثق بالمزية الأولى للعرض، وهي إلغاء السبب والنتيجة. ما يهمه ليس ما يعتقده بل ما يراه.

هذا الجمهور يعرف تماماً كيف يميز المصارعة عن الملاكمة.إنه يعرف أن الملاكمة رياضة جانسينّية قوامها إبراز التفوق، إذ يمكن المراهنة على نتيجة الملاكمة، أما في المصارعة فلا معنى لهذا الرهان.

مباراة الملاكمة قصة تبنى تحاك تحت أنظار المشاهد، أما في المصارعة، فكل لحظة فيها واضحة، لكن المدّة ليست كذلك. والمشاهد لا يهتم بصعود الحظ، إنه ينتظر الصورة المؤقتة لبعض الإنفعالات.

وبالتالي فالمصارعة تتطلّبُ قراءة مباشرة للمعاني المتكدسة دون ضرورة لقراءتها. والمستقبل العقلاني للصراع لا يهم هاوي المصارعة، بينما مباراة الملاكمة تقتضي دائماً علماً بالمستقبل. بمعنى آخر، المصارعة خلاصة عدد من المشاهد، لا رابط بينها: فكل لحظة تفرضُ المعرفة الشاملة لانفعال PASSION ينبثق بشكل وحيد مباشر دون أن يمتد نحو تتويج عاقبة معينة.

وهكذا، فإن وظيفة المصارع ليست الكسب، بل إنجاز الحركات المُنتظرة منه. يقال: الجيدو يتضمن جانباً «خفياً» من الرمزي. حتى في (مجال) الفعالية، فإن الأمر يتعلق بحركات معتدلة ودقيقة، إنما قصيرة ومرسومة تماماً، لكن خطوطها بلا حجم. أما المصارعة فتقدم حركات مبالغ فيها، يمكن استثمارها حتى ذروة دلالتها. في لعبة الجيدو، ما أن يسقط الرجل على الأرض حتى يدور حول نفسه، ويزوغ ويتصنع الهزيمة.

أما إذا كانت الهزيمة حتمية، فإنه يخرج مباشرة من اللعبة. في

المصارعة، يكون الرجل على الأرض بشكل مبالغ فيه، ويشبع نظرات المشاهدين بمشهد لا رحمة فيه، يدل على عجزه.

هذه الوظيفة التفخيمية هي وظيفة المسرح القديم نفسها، الذي تتعاضد فيه القوة مع اللغة والملحقات (الأقنعة، والخفوف المسرحية) من أجل تقديم تفسير، تتضح المبالغة فيه، لضرورة معينة. حركة المصارع المقهور، والتي تدل على الهزيمة أمام الناظرين، لا مجال للتعمية فيها، إذ أنها تتعاظم وتصمد على شكل نقطة الإطالة[1] POINT D,UN ORGUE هذه الحركة تشبه القناع القديم المكلف بالدلالة على النغمة المأساوية للمشهد. في المصارعة، كما تجري الأمور فوق خشبة مسرح قديم، لا يخجل المرء من آلامه، فهو يعرف كيف يبكي، ويعرف طعم الدموع.

إذن، فكل علامة من علامات المصارعة هي غاية في الوضوح، إذ ينبغي دائماً فهم كل ما يجري في الحال. فما أن يكون الخصمان فوق المنصة، حتى يضطلع المشاهدون بحتمية الأدوار. وكما هو الحال في المسرح، فإن كل نمط فيزيائي (مادي) يعبر، حتى درجة الإفراط عن استخدام (العمل) الموكول إلى المصارع.

فهذا توفان THAUVIN الخمسيني، المنهار، الذي يوحي شكل بشاعته الخنثوي، دائماً بألقاب أنثوية، والذي تنتشر على بشرته صفات الإنسان الدنيء، لأن دوره يكمن في تصوير ما هو معروف في المفهوم الكلاسيكي عن الرجل «القذر» (وهو مفهوم أساسي في كل مصارعة). هذا الرجل يبدو مقرفاً من الناحية العضوية. والغثيان الذي يسببه، عفوياً، فمنظر (توفان)، يذهب بعيداً في ترتيب العلامات: إذ لا يُكتفى باستخدام قباحته للتدليل على الوضاعة. بل يضاف إلى ذلك أن هذه القباحة مجموعة في صفة خاصة ممقوتة عن المادة: الهبوط الباهت للحم ميتٍ (الجمهور يدعو توفان بارباك،

---

(1): علامة (ن) توضع على نغمة موسيقية لإطالة مدتها [م]

أي اللحم الرديء) لدرجة أن الإدانة الانفعالية للحشود لا ترتفع بعيداً عن حكمها، لكنها خارجة من أعمق مناطق مزاجها. إذن فنحن نحلق بجنون في صورة لاحقة نكونها عن توفان، تتطابق تماماً مع انطلاقته الفيزيائية، فحركاته تتوافق تماماً مع اللزوجة الأساسية لشخصيته.

إذن فجسد المصارع هو الذي يشكل المفتاح الأول للصراع. فأنا أعرف منذ البداية أن جميع أفعال توفان وخياناته، وشراسته، وجُبنه لن تختلف عن صورته الأولى التي رأيت فيها صورة النذل أو البشع، وأنا قادر على الإستناد إليها لإتمام جميع الحركات المعبرة عن الوضاعة المشوهة، بشكل واضح، حتى النهاية وبالتالي يمكنني استكمال صورة القذر، وهي صورة تثير القرف:

القذر - الأخطبوط للمصارعين إذن، أجساد سقوطية (لها علاقة بالسقوط) تشبه أجساد شخصيات الكوميديا الإيطالية، التي تعلن منذ البداية، من خلال ملابسها، ومواقفها عن المضمون اللاحق (المستقبلي) للأدوار التي تقوم بها: فمثلما لا يستطيع بانتالون أن يكون إلا زوجاً مخدوعاً مضحكاً، وآرلوكان خادماً ذكياً، والدكتور، فصيحاً مبتذلاً، فإن توفان كذلك، لايمكنه أن يكون سوى ذلك الخائن الوضيع، رينيير REINIERE (الأشقر الطويل، ذي الجسد الرخو والشعر الأشعث)، وهي صورة مخيفة للسلبية، وهو مازو (الديك الصغير المتعالي)، صورة الغطرسة القبيحة، وهو أورسانو ORSANO (زازو مؤنث، يظهر في البداية يرتدي ثوباً أزرق زهرياً)، وهي صورة لاذعة جداً تطلق على «المومس» الحقودة (لأني لا أظن أن جمهور الإليزيه - مونمارتر يتقيدون بقاموس ليتريه ويأخذون كلمة SALOPE داعر، بالمذكر).

إن الشكل المادي لأجساد المصارعين يقيم علامة أساسية تتضمن بذرة الصراع. لكن هذه الفكرة تتكاثر، لأنه في أي لحظة من لحظات الصراع، وفي أية حالة جديدة، يقدم جسد المصارع للجمهور أُلهية رائعة لمزاجٍ يلتقي مع الحركة بشكل طبيعي.

وتتميز خيوط الدلالة، بعضها عن بعض، وتشكّل أكثر المشاهد وضوحاً.

ولعبة المصارعة تشبه الكتابة المشكولة DIACRITIQUE. ففضلاً عن الدلالة الأساسية لجسد المصارع، فإنه (أي المصارع) يملك تفسيرات مرحلية مقبولة دائماً تساعد على قراءة الصراع عن طريق الحركات، والمواقف، والإيماءات التي تشدُ الانتباه حتى ذروة حتميته. وهنا ينتصر المصارع، ويعبر عن ذلك بتكشيرةٍ وضيعة، حينما يضعُ الرياضي الطَيبَ تحت ركبتيه. وهنا يلقي إلى الجمهور ابتسامةً كافية تعلن عن فوزه المرتقب، وهنا أيضاً، وحينما يكون متسمراً في الأرض، فإنه يخبطه بذراعيه ليُفهم الجميع طبيعةَ موقفه.

من خلال صرامة أدائه الرياضي، وهو يدفع رسم حركاته حتى قمة دلالته، ويعطي لصراعه ذلك النوع من الحماسة والدقة الذي يشبه النزاع (السكولاستيكي) الذي يقوم رهانهُ على انتصار الكبرياء وعلى بروز الحقيقة حتى لو كانت شكلية.

ما يُقدّمُ للجمهور هو مشهد الألم العظيم، مشهد الهزيمة والعدالة. فالمصارعة تعرض ألم الإنسان كما تعرض الأقنعة المأساوية للتفخيم: فالمصارع الذي يتألم بسبب قبضة معروفة بقساوتها (ليّ الذراع أو حصر الركبة)، إنما يقدم لنا أكثر أشكال الألم ضراوة، وهو PIETA ألم عميق حينما يترك الآخرين ينظرون إلى وجهه المشوّه بألم مبّرح، نفهم جيداً أنه في المصارعة لا يجوز إظهار الحياء لأنه مناقض للتباهي الإرادي الذي ينبغي أن يظهره المشهد (العرض)، ولعرض الألم الذي يشكل غاية الصراع. كما أن جميع الأفعال المولدة للألم تكون مثيرة للانتباه، مثل حركة الحاوي الذي يرينا أوراقه عالياً: المرء قد لا يفهم ألماً لا يبدو بلا سبب واضح، والحركة القاسية غير المرئية من شأنها مخالفة قوانين لعبة المصارعة غير المكتوبة، ولا يكون لها في هذه الحالة أية فعالية سوسيولوجية، وتعتبر تلك الحركة مجرد حركة مجنونة ومتطفلة وفي المقابل، فإن الألم يبدو صادراً عن قناعة قوية: إذ لا

يكفي أن يلاحظ الجميع أن الرجل يتألم فقط، بل لا بد ايضاً ان نرى ونفهم، خصوصاً، لماذا يتألم ذلك الرجل؟

إن ما يسميه المصارعون. قبضة التثبيت، أي الشكل، (الصورة) الذي يسمح بتثبيت الخصم حتى النهاية وإبقائه تحت الرحمة، هذه القبضة لها وظيفة تهيئةِ المشاهد بشكل متفق عليه - أي بشكل واضح - لمشهد الألم، وإقامة شروط هذا الأمل بشكل منهجي: المقاومة السلبية للمغلوب تسمح للغالب (مؤقتاً) بأن يبقي على قسوته وينقل للجمهور التراخي المخيف للجلاد. الواثق من بقية حركاته: كفرك خطم الخصم العاجز أو ضرب عموده الفقري بقبضة قوية ومنتظمة، وإنجاز - على الأقل - المساحة البصرية لهذه الحركات. فالمصارعة هي الرياضة الوحيدة التي تعطي صورة خارجية للتعذيب. لكن هنا أيضاً، تبقى الصورة وحدها في مجال اللعبة. ولا يتمنى المشاهد للمصارع أن يتألم فعلياً، إنه فقط يتذوق صورة الأيقنة ICONOGRAPHIE. وليس صحيحاً القول إن المصارعة عرض سادي. إنه عرض واضح فحسب.

هناك صورة أكثر إثارة من القبضة. وهي الضربة بالساعد MANCHETTE.

هذه الضربة القوية للساعدين؛ هذه الضربة الخفية التي تطبق على صدر الخصم. تصحبها ضجة رخوة للاسترخاء المبالغ فيه لجسم المقهور. في ضربة الساعد تصل المصيبة ذروة حتميتها لدرجة أن الحركة لا تظهر إلا على شكل رمز. وهذا يعني التجاوز، والخروج عن القواعد الأخلاقية للمصارعة. حيث ينبغي للعلامات أن تكون بالغة الوضوح. لكن ينبغي لها ألا تترك مجالاً لاستشفاف نيتها في الوضوح. عندئذ يصرخ الجمهور: «خداع».

ليس لأنه يأسف لغياب الألم الحقيقي. بل لأنه يدين التصنع. كما هو الحال في المسرح، فإننا نخرج من اللعبة بفرط من الصدق والاستعداد.

سبق وتحدثنا عن الفائدة التي يجنيها المصارعون من اتباع بعض

الأساليب الجسدية المكوّنة والمستثمرة بغرض تطوير صورة شاملة للهزيمة أمام أعين الجمهور.

إن رخاوة الأجساد البيضاء الضخمة التي تقع على الأرض بلا مرونة ولا جمال، وتنهار بين الحبال حيث تتصارع الأذرع، والمقاومة السلبية للمصارعين الذين تتقاذفهم المساحات المطاطية بشكل مثير للشفقة المحيطة بالحلبة، كل هذا يعبر، بشكل واضح ومثير للانفعال، عن الانحطاط المثير الذي يصل إليه المصارع المقهور. وحينما يُفقد اللحم طاقته فإنه لا يعود أكثر من كتلة مقززة مرمية على الأرض، وهو منظر يستدعي (يثير) كل أنواع الاحتداد والغبطة.

وهنا نصل إلى ذروة الدلالات على طريقة العصور القديمة التي لا يمكنها إلا أن تذكرنا بالمقاصد السامية للانتصارات اللاتينية. وفي أوقات أخرى تنبثق مرة ثانية، صورة جدية لتزاوج Accouplement المصارعين (ركوب أحدهما فوق الآخر - م) صورة المستجدي، الرجل الواقع تحت الرحمة، وهو منحنٍ جاثٍ على ركبتيه، ويداه مرفوعتان فوق رأسه، ومن ثم ينحني ببطء تحت وطأة الشدة العمودية التي تنيخ فوقه من قبل المصارع المنتصر. وعلى النقيض مما يجري في لعبة الجيدو، فإن الهزيمة في المصارعة لا تشكل علامة اتفاقية يمكن تجاوزها ما إن يتم الحصول عليها: وهي ليست مآلاً بل مدّة، وهي عرض، وهي تستعيد الأساطير القديمة حول الألم وحول الإذلال الذي يتمُ أمام الناس: الصليب وعمود التشهير PILORI، فيبدو المصارع وكأنه مصلوب تحت الضوء، على مرأى من الجميع. سمعتهم يقولون عن مصارع يفترشُ الأرض: «آه إنه ميت، يسوع الصغير، هناك مصلوب» وكان هذا الكلام التهكمي يكشف عن الجذور العميقة لعرضٍ ينجزُ أقدم الحركات المعبرة عن التطهير.

لكن القول بأن المصارعة تتكفل بالمحاكاة، فهو مفهوم أخلاقي بحت: أي مفهوم العدالة. وفكرة تسديد الحساب (الدفع) هي فكرة أساسية في

المصارعة. حينما يصرخ الجمهور «اجعله يتألم: وَجعه!» فذلك يعني قبل كل شيء «حاسبهُ أو اجعله يدفع».

إذن، فالأمر يتعلق طبعاً، بعدالة مُحايثة (داخلية) وبمقدار ما يزداد فعل «القذر» ضعةً، تكون الضربة الموجهة إليه مثيرة لفرح الجمهور: فإذا لجأ الخائن - الذي هو بالطبع جبان - خلف الحبال متذرعاً بحقه السيء في المحاكاة السخيفة، فإنه يطاردُ هناك بلا رحمة.

وعندما ينتشي الجمهور برؤية القاعدة، وقد تم اختراقها لصالح العقاب الواجب، يعرف المصارعون تماماً كيف يمالئون سلطة غضب الجمهور، فيقترحون عليه حدّ (طرف) مفهوم العدالة، هذه المنطقة القصوى للمواجهة، التي يكفي أن نخرج فيها قليلاً عن القاعدة، حتى نفتح أبواب عالمٍ لا حدود له. بالنسبة لهاوي لعبة المصارعة ليس هناك أجمل من الغضب المنتقم لمصارع قد خينَ من قبل الآخر، فيرمي نفسه بانفعال ليس فوق خصم سعيد، بل فوق الصورة القاسية للخيانة.

طبيعي أن حركة العدالة هي التي تهمنا هنا أكثر مما يهمنا مضمونها: لأن المصارعة هي قبل كل شيء، مجموعة كميّة من التعويضات COMPENSATIONS (العين بالعين، والسن بالسن).

الأمر الذي يفسر أن لتغيرات الأوضاع، بنظر الجمهور المعتاد، على لعبة المصارعة نوع من الجمالية الأخلاقية (المعنوية): فهم يستمتعون بها كما يستمتعون بمقطع روائي مؤاتٍ، وبمقدار ما يشتدّ التناقض بين نجاح الضربة وبين عودة المصير، بمقدار ما يكون حظ المصارع قريباً من سقوطه وبالتالي يتم الحكم بالنجاح على الإيماء الدرامي.

إذا فالعدالة هي جسمُ الإختراق الممكن، نظراً لوجود قانون يتجاوزه مشهد الإنفعالات بأي ثمن.

ومن هنا نفهم أن واحدة فقط من خمس مباريات تكون مباراة قانونية.. كما ينبغي أن نفهم أيضاً أن القانونية أو النظامية، هي مجرد

استخدام، أو نوع، كما هو الأمر في المسرح: حيث لا تشكل القاعدة إلزاماً حقيقياً، إنما هي الظاهر المتفق عليه للقانونية، ثم أن المصارعة النظامية ليست سوى مصارعة بالغة التهذيب، فالمصارعون يثيرون حماسة الجمهور وليس غضبه، وهم يعرفون كيف يتحكمون بانفعالاتهم، ولا يستبسلون ضد المغلوب، ويتوقفون عن الصراع ما إن يؤمروا بذلك، ويحيي بعضهم بعضاً عند نهاية كل جولة تكون حامية الوطيس، مع أنهم يظلون أوفياء، بعضهم لبعض. طبعاً علينا أن نقرأ بأن كل هذه الأفعال المهذبة تبلغ للجمهور بواسطة حركات وفيَّة متفق عليها: كالمصافحة، ورفع الذراعين، والإبتعاد عن «المسكات» العقيمة التي من شأنها الإساءة إلى كمال الصراع.

أما عدم الوفاء فلا يوجد هنا إلا بواسطة علاماته المبالغ فيها: كركل المغلوب بالقدم. والالتجاء خلف الحبال مع الادعاء المزهو بحق شكلي بحت، ورفض مصافحة الخصم قبل الصراع أو بعده، وانتهاز فرصة الاستراحة الرسمية للغدر بالخصم وضربه على ظهره، وتوجيه ضربة ممنوعة في غفلة عن الحكم (وهي ضربة لا تكتسب قيمتها واستخدامها إلا لأن نصف الحضور في القاعة يستطيعون رؤيتها ويغضبون لذلك)... وبما أن الشر هو الجو الطبيعي المسيطر على الصراع، فإن الصراع النظامي يكتسب قيمة استثنائية، تدهش المصارع حين يرد عليه الآخر ويحييه أثناء مروره، امتداد لازم فيه شيء من العاطفية المنسجمة مع التقاليد الرياضية (إنهم نظاميون بشكل عجيب، هؤلاء المصارعون). يشعر المصارع فجأة، بتأثر أمام الطيبة العامة للناس، لكنهم يموتون بلا شك من الضجر واللامبالاة إذا ما عاد المصارعون إلى فوضى المشاعر الشريرة، التي تعتبرُ وحدها من مكونات الصراع الجيد.

بما أن لعبة المصارعة النظامية هي لعبة معمَّمة، فلا يمكنها أن تؤدي إلا إلى الملاكمة أو الجيدو، بينما المصارعة الحقيقية تكتسب أصالتها من كافة المبالغات التي تجعل منها مشهداً (فرجة) وليس رياضة، فنهاية مباراة

الملاكمة أو لقاء جيدو هي نهاية جافة كنقطة ختامية لاستعراضٍ ما. أما إيقاع المصارعة فمختلف جداً، لأنّ معناه الطبيعي هو معنى التضخيم البلاغي.

فتفخيم الانفعالات، وتجديد الذُّرى، وتفاقم الاستجابات لايمكنها طبعاً أن تنتهي إلا عند أكثر أنواع الفوضى باروكيَّةً. بعض ألعاب المصارعة، بل في أكثرها نجاحاً، تتوج بلفظ نهائي، أي بنوع من «الفانتازيا» الجنونية فتلغى القواعد، وقوانين النوع، والرقابة التحكيمية، وحدود الحلبة لتذوب في فوضى تتجاوز حدود القاعة وتضع المصارعين والمشرفين الصحيين والحكم والمتفرجين في اختلاطٍ انتصاريٍّ عجيب.

أشرنا إلى أن المصارعة في أمريكا هي نوع من الصراع الميثولوجي (الأسطوري) بين الخير والشر (صراع من نوع السياسة الموازية بإعتبار أن المصارع الشرير يجب أن يكون دائماً أحمر، أي شيوعياً).

أما المصارعة الفرنسية فتمثل بطولة من نوعٍ آخر، ذات طبيعة أخلاقية وهي صورة القذر الكامل. فالناس يؤمُّون حلبات المصارعة لمشاهدة مغامرات متجددة للدور الأول الكبير، لشخصية وحيدة. دائمة ومتعددة الأشكال مثل شخصية غينيول أو سكابال. تلك الشخصية المبدعة لصور (أشكال) غير متوقعة إلا أنها تظل أمينة لدورها. والقذر يكشف عن نفسه ـ كشخصيات موليير. أو كإحدى صور لابروبير الكتابية... أي ككيان تقليدي أو كجوهر تشكل أفعاله ظواهر عارضة لها دلالتها الزمنية. ومثل هذه الشخصية المنمَّطة لا تنتمي إلى أي أمة بعينها أو إلى حزب معين. فأن يكون اسم المصارع كوزشينكو (الملقب بالشارب تشبيهاً له بستالين). أو يربازيان أو غاسباردي. أو جو. أو فينيولا. أو توليير فإن المشاهد لا يفترض له وطناً إلا وطن «الانتظام» أو المشروعية.

إذن ما الذي يعنيه القذر بالنسبة لهذا الجمهور المكوَّن على ما يبدو. جزئياً من غير المنضبطين. وغير الثابت من حيث الجوهر؟ هذا الجمهور الذي

يقبل بالقواعد، فقط حينما تكون لصالحه، وتحدُ من الاستمرارية الشكلية للمواقف؛ وبالتالي فهو إنسان غير متوقع IMPREVISIBLE. أي إنه إنسانٌ لا اجتماعيٍ يحتمي خلف القانون حينما يرى أنه مناسب له ويخونه حينما لا يلمس فائدته. فهو تارة ينكر الحد الشكلي للحلبة ويستمر في ضرب خصم محمي بشكل مشروع من قبل الحبال. وطوراً يعيد هذا الحد ويطالب باحترام من كان لا يحترمه قبل لحظة؟

هذا اللامنطق مضافاً إلى الخيانة أو القسوة يخرج الجمهور عن طوره. ولأنه جمهورٌ مُهانٌ في معنوياته (أخلاقيته) وليس في منطقه. فهو يعتبر تناقض الحجج بمثابة أحط الأخطاء شأناً، والضربة الممنوعة لا تصبح غير نظامية إلا عندما تحطم توازناً كمياً وتكرر الحساب الدقيق للتعويضات، ما يدينه الجمهور. ليس مخالفة قواعد رسمية بالية. على الإطلاق إنما هو عدم القدرة على الانتقام. عدم القدرة على المعاقبة.

ثم لا شيء يثير الجمهور أكثر من ركلةٍ مضخمة توجه إلى قذر مغلوب. ويكون فرح المعاقبة في ذروته حينما يكون مستنداً إلى مبرر رياضي. عندئذ يصير الاحتقار جامحاً، ولا يعود الأمر يتعلق بـ «القذر» إنما «قذرة قحبة». وهي حركة شفهية تعبر عن أدنى درجات الإنحطاط.

مثل هذه الغائية الدقيقة تقتضي أن تخضع المصارعة لما يريده الجمهور.

والمصارعون، هم أناس متمرسون، يعرفون تماماً كيف يحولون الجولات العفوية للصراع، إلى الصورة التي يكونها الجمهور عن الموضوعات الغرائبية في اسطورته.

والمصارع قادر على إثارة حماسة الجمهور أو إثارة قرفه، وهو لايخيب أمله أبداً، لأنه يحقق ما ينتظره منه دائماً بواسطة تعاضد جملة من العلامات.

في المصارعة لا يمكن أن تعثر إلا على الشمولية، حيث يغيب الرمز والإيحاء وكل شيء يُقدمُ إليكَ كاملاً شاملاً.

والضربة تضع حداً لكل المعاني الثانوية (الطفيلية) ولا تترك أي شيء في الظل، وتقدم للجمهور، بشكل احتفالي، دلالة صرفة كاملة، تشبه الطبيعة في صحتها. وهذا التفخيم ليس سوى الصورة الشعبية والأسلافية (الجدودية) حول الوضوح الكامل للواقع. إن ما تحاكيه لعبة المصارعة إذن هو العقل المثالي للأشياء، وهو غبطة الناس الذين يرتفعون للحظة، بعيداً عن الغموض الذي تتكون منه الحالات اليومية المستقرة في الرؤية البانوراميّة لطبيعةٍ وحيدة الجانب. حيث قد ترتبط العلامات أخيراً بأسبابها دونما عائق أو هروب أو تناقض.

حينما يكبر البطل أو القذر في الدراما، أي ذلك الإنسان الذي رأيناه قبل دقائق وقبل أن يتملكه غيظ معنوي، حينما يكبر ليصبح بحجم نوع من العلامة الميتافيزيقية، فإنه يغادر قاعة المصارعة، وهو غير مبالٍ، ومجهول، يحمل حقيبة بيده وزوجته تتأبط ذراعه، فلا يشك أحد : بأن المصارعة تملك سلطة تحويلية خاصة بالفُرجة SPECTACLE أو بالعبادة. فوق الحلبة وفي أعماق عارهم الإرادي، يظل المصارعون آلهة، لأنهم يشكلون، للحظات، المفتاح الذي يفتح الطبيعة والحركة الصافية التي تفصل بين الخير والشر، وتكشف عن صورةٍ لعدالةٍ هي أصلاً مفضوحةٌ.

ممثل آركور
الممثل الذي تصنعه «الاستوديوهات»

في فرنسا، لا يمكنك أن تكون ممثلاً إلا إذا التُقطتْ لك صورة في استوديوهات آركور HARCOURT. فالممثل الذي يصوره آركور لا يقوم بأي شيء على الاطلاق، بل يكفي أن تلتقط له صورة وهو في حالة الاستراحة.

هناك تورية EUPHEMISME مأخوذة عن عالم الممارسات الدنيوية توضح لنا تلك الوضعية التي تلتقط للممثل، تقول: يفترض أن يكون الممثل على «طريقة سكان المدن». والمدينة المقصودة هنا هي طبعاً المدينة المثالية، مدينة الأطباء، مدينة الأعياد والحب، بينما العمل هو سمة من سمات التمثيل، وهو «هبة» كريمة مجربة. وينبغي لهذا التغيير أن يؤدي إلى أعلى درجات الاستهجان، ويجب أن يتملكنا الاضطراب حينما نكتشف صورة أولمبية معلقة على مدخل المحراب، لممثل قام بسلخ جلد وحش هائج وهو في أروع حالاته الإنسانية. ونجد، أخيراً جوهره اللازمني.

هنا ينتقم الممثل لنفسه: فهو مجبر في بعض الأحيان على تجسيد الشيخوخة والقبح، وما إلى ذلك بسبب وظيفته الكهنوتية. المهم أنه مضطر للخروج من ذاته. فيعثرون له على وجه مثالي ومتمرد (كما يحدث عند الصبّاغ) على أخطاء المهنة. وحينما ينتقل ممثل آركور من «مشهد التمثيل» إلى «المدينة»، فإنه «لا يهجر الحلم» من أجل «الواقع» على الإطلاق. بل على العكس، فهو على حلبة التمثيل، مكين، معظومٌ، شهواني. جلده كثيف بفعل

التمويه، أما في المدينة فهو منطلق، ناعم تقطر الفضيلة من وجهه، منتعش بفعل أنوار استديوهات آركور الناعمة. تراه في المشهد التمثيلي أحياناً شيخاً،أو متقدماً في العمر إلى حد ما، أما في المدينة فهو دائم الشباب، يتسنم ذروة الجمال. أما في التمثيل فله صوت قوي شبيه بربلتي ساق راقصة. أما في المدينة فهو صامت بشكل مثالي أي أنه غامض، يخبىء سراً عميقاً لاعتقادنا أن من لا يتكلم يمثل الجمال الأمثل. أخيراً في التمثيل تراه مرغماً على أداء حركات سخيفة أو بطولية إلا أنها حركات فعّالة في الأحوال كلها. أما في المدينة فلا يوحي وجهه بأية حركة. هذا الوجه الصافي - تحول إلى وجه لا نفع فيه على الإطلاق - (أي أنه صار وجهاً مترفاً) بسبب الزاوية الشاذة للرؤية، كما لو أنه كان على جهاز تصوير آركور الذي سمحت له حظوظه بالتقاط هذا الجمال اللاأرضي أن يتمركز في أكثر المواقع بعداً عن المُحتمل في فضاء صار نادراً، كما لو أن ذاك الوجه العائم بين أرض المسرح القاسية وبين سماء «المدينة» المشعة، لا يمكنه إلا أن يكون مفاجأة. انزاح للحظة عن لازمانيته الأصلية، ثم تُرك بورعٍ، في عَدْوِه الوحيد والملكي.

أحياناً تكون واجهة الممثل غاطسة بشكل أمومي في الأرض المبتعدة، وطوراً تكون ناهضة، منتشية، في صعود متأن، وبلا عضلات، على عكس المرأة المتفرجة التي ينبغي لها العودة إلى شقتها سيراً على الأقدام لأنها تنتمي إلى طبقة حيوانية ZOOLOGIQUE مختلفة لا يربطها بالحركة سوى ساقيها، وليس الوجه (ينبغي أن نجري ذات يوم تحليلاً نفسياً تاريخياً للدراسات الإيقونية ICONOGRAPHIE الناقصة). قد يكون المشي - من الناحية الاسطورية - من أكثر الحركات عادية (سُخفاً)، وبالتالي أكثرها إنسانية، أي حلم، أي صورة مثالية، أي ارتقاء اجتماعي. كل ذلك يلغي الساقين أولاً، سواء كان ذلك عن طريق البورترية أو السيارة.

إذا نظرنا إلى الممثلة على أنها مجرد وجه أو كتفين أو شعر، فإن في ذلك دليلاً على لا واقعية جنسها، العفيف، لذلك فهي في المدينة ملاك، بعد

أن كانت أثناء التمثيل إما عاشقة أو أُمّاً، أو شريرة (عاهرة). أو خادمة مغناجٍ، أما الرجال، باستثناء الشباب الأوائل الذين اتفق على أنهم ينتمون إلى النوع الملائكي، لأن وجههم يبقى كوجه النساء، في حالة التلاشي، فهم يعلنون رجولتهم عن طريق صفة مدنية (حضرية) كتدخين الغليون، أو اقتناء الكلب، أو وضع النظارات على أعينهم، أو من خلال وجود موقد (شومينيه) ومتكأ في صالوناتهم.

ومع أن هذه أشياء ثانوية، إلا أنها ضرورية للتعبير عن الذكورة، وهي جرأة لا يُسمح بها إلا للذكور، وتتيح للممثل «في المدينة» أن يظهر كالآلهة أو كالملوك الثملين ROIS EN GOGUETTE، غير خائف من أن يكون في بعض الأحيان رجلاً كالآخرين، له متعته (تدخين الغليون) وحدبه (اقتناء الكلب) وعجزهُ (النظارات) وحتى مكان إقامته الأرضي (الموقد - شومينيه).

إن الدراسة الأيقونية لآركور، تسمو بمادية الممثل وتتابع «مشهداً» عادياً بالضرورة، لأنه يعمل من خلال «مدينة» راكدة وبالتالي مثالية. وهذه المكانة متناقصة، لأن المشهد (التمثيل) هو الواقع هنا. أما المدينة فهي الأسطورة، الحلم، الشيء الغرائبي. وحينما يتخلص الممثل من الغلاف الذي تجسده المهنة، فإنه يعود إلى جوهره الطقوسي كبطل، وكنمطٍ إنساني، يقع عند حد المعايير الفيزيائية. برودته وعجينته الإلهية تعلّقان الحقيقة اليومية، وتشيران إلى الاضطراب واللذة، وأخيراً إلى ضمان حقيقة عليا. إن حشد فواصل الاستراحة، بسبب حيرته الناجمة عن وهمٍ خاصٍ بعصرٍ ما، وبطبقة اجتماعية، ضعيف بسبب العقل المحض والأسطورة القوية. هذا الحشد يضجر ويظهر نفسه ويصرح بأن تلك الواجهات غير الحقيقية هي واجهات المدينة، وبالتالي فهو يعطي لنفسه الحق العقلاني في افتراض وجود إنسان (رجل) خلف الممثل ولكن في لحظة اكتشاف الإيمائية (التمثيلية) يقوم ستوديو آركور ليتدخل في اللحظة المناسبة، ليطلق إلهاً، فيصبح كل شيء، لدى هذا الجمهور البورجوازي الضجر (المتقزز) والعائش على الكذب، مقتنعاً

بالنتيجة. تشكل صورة آركور بالنسبة للممثل الشاب، طقساً تدريبياً (إدخالياً) وشهادات صحية رفيعة المستوى، وهوية مهنية فعلية.

هل يعتبر الممثل مكرساً بالفعل إذا لم يلمس مصباح آركور المقدس؟ هذا المربع الذي يظهر فيه للمرة الأولى رأسه المثالي (صورته المثالية) وهيئته الذكية سواء كانت حساسة أو خبيثة، تبعاً للعمل الذي سيلتزم به طيلة حياته، إنه الفعل المعلن الذي يقبل المجتمع كله من خلاله، بتجريده من قوانينه الفيزيائية الخاصة وتؤمّن له دخلاً أبدياً، بوجهه الذي يستقبل كهبة، يوم التكريس، كافة السلطات المرفوضة في الظروف العادية، على الأقل بشكل فوري، هذه السلطات ذات الشكل الواحد: روعة لا تتبدل، وجاذبية تخلو من كل أنواع الشر، وقوة فكرية ليست بالضرورة فناً أو جمالاً يتمتع به الممثل. لهذا نرى أن مصوري (تيريزلوبرا) وأنييس فاردا، على سبيل المثال، يتصدرون الساحة (مصورون طليعيون): فهذه الصور تترك دائماً للممثل وجهه التجسيدي، وتحبسه بشكل واضح، بشيء من الإذلال الصريح، في وظيفته الاجتماعية التي هي وظيفة «تمثيل» وليست وظيفة «كذب». بالنسبة لأسطورة غريبة كأسطورة وجوه الممثلين، فإن هذا الحزب هو حزب ثوري. فعدم تعليق الصور الكلاسيكية على أدراج أستوديوهات آركور، هذه الصور المزخرفة، الواهنة، الملائكية، أو المسترجلة (تبعاً للجنسين) تعتبر جرأة لا يقدر عليها إلا ما ندر من المسارح(*)

(*) ألا يذكرنا هذا - حتى اليوم بالصور المعلقة في «بوفيهات» السينما عندنا، وعلى أدراجها بغرض إيهامنا أن العرض إن هو إلا تمثيل لهذه الوجوه الجميلة؟ (المترجم).

الرومان في السينما

في فيلم يوليوس قيصر الذي أخرجه مانكيو فيتش، يلاحظ المشاهد سجفاً من الشعر على جباه الشخصيات فمنهم من جعدها، ومنهم من تركها خيطية الشكل، ونفر ثالث قنبرها، ومنهم من دهنها بالزيت، لكنهم جميعاً قاموا بتمشيطها بشكل جيد. أما الصُلعان فلم يقبلوا المشاركة في هذا الفيلم على الرغم من أن التاريخ الروماني قد قدم لنا عدداً لا بأس به من هؤلاء. ومن كان شعره قليلاً لم يكن مُعفى من هذه الحسابات، وقد عرف الحلاق، وهو الحرفي الأساسي في الفيلم، دائماً كيف يختلس لهم خصلة شعر أخيرة تلتقي بدورها بحافة الجبهة، تلك الجباه الرومانية التي تدل ندرتها على خليط نوعي من القانون والفضيلة والانتصار.

إذن، ماهو الشيء المرتبط بتلك الأسجاف العنيدة؟ لا شيء أكثر من إظهار الهوية الرومانية للشخصية. وهنا نرى، بشكل واضح، الدافع الرئيس للمشهد: وهو العلامة. خصلة الشعر الجبهية تفيض بالوضوح، إذ لا يشك أحد بأنه في روما القديمة: ويستمر هذا اليقين. فالممثلون يتحدثون ويفعلون ويناقشون المسائل «الكونية»، وبفضل هذا العَلَم المرفوع فوق جباههم، فهم لا يفقدون أي شيء من احتماليتهم التاريخية: حتى إن عموميتهم GENERALTITE تتضخم بأمان، وتعبر المحيط والعصور لتصل إلى المعزاق اليانكي لممثلي هوليود الصامتين. لا يهم، فالجميع متأكدون من وجودهم في اليقين الهادئ لعالم لا تدليس فيه، حيث الرومانيون هم رومانيون بسبب أوضح العلامات: ألا وهي ذلك الشعر المنسدل على الجبين.

بالنسبة لفرنسي لا يزال يرى في الوجوه الأميريكية شيئاً غريباً EXOTIQVE، فإنه يحكم على هذا الخليط من الأشكال مثل /قطاع الطرق/ الشريف، وسجف الشعر الروماني بأنه خليط مثير للاستهزاء: ويرى فيه إثارة هزلية GAG رائعة لمسرح المنوعات (ميوزيك هول). وذلك لأن العلامة، بالنسبة لنا تعمل بإفراط وهي تفقد قيمتها حينما تفصح عن غايتها. لكن هذا السجف المنسدل فوق الجبين اللاتيني طبعاً، وهو جبين مارلون براندو، يفرض علينا ذلك الجو دون أن يثير الضحك فينا. وليس مستبعداً أن جزءاً من النجاح الذي حققه هذا الممثل في أوربا سببه اندماج تلك الجاذبية الشعرية الرومانية في الشكل العام للشخصية. أما يوليوس قيصر، فهو فظيع (لا يصدق)، بسحنته التي تشبه سحنة محامي أنجلو -ساكسوني رأيناها سابقاً في آلاف الأدوار الثانوية البوليسية منها أو الهزلية، يوليوس قيصر هذا بجمجمته الساذجة وجد الحلاق صعوبة في لملمة خصلة شعر فوقها.

في ترتيب الدلالات الشعرية، هناك علامة فرعية وهي المفاجآت الليلية: بورشيا وكالبورنيا مستيقظتان في غمرة الليل، وشعرهما مهمل بشكل واضح. ترى الأولى -وهي المرأة الأصغر - والفوضى بادية عليها، أي أن عدم الاستعداد ظاهر عليها تماماً، أما الثانية وهي الأكثر نضجاً فتمثل حالة ضعف اهتمَّ مصفف الشعر بها أكثر من الأولى، ضفيرتها تطوق عنقها وتعود من أمام الكتف الأيمن بشكل تفرض علينا معه العلامة التقليدية للفوضى، وهي عدم التناظر. لكن هذه العلامات تنطوي على المبالغة والسخرية في آنٍ معاً: فهي تفرض «شكلاً طبيعياً» وهذه العلامات لا تملك شجاعة التكريم حتى النهاية، إنها علامات «غير صريحة».

هناك علامة أخرى يقدمها يوليوس قيصر هذا: كافة الوجوه تتعرق دون توقف: وجوه العامة والجنود، ووجوه المتآمرين، قسماتهم العقيمة والمتشنجة كلها تغرق في تعرق غزير (من الفازلين). وفي هذا الفيلم تكثر مشاهد التصوير القريب، فيصبح التعرق هنا حتماً، خاصية مقصودة، وكما

هو شأن السجف الروماني أو الضفيرة الليلية، فإن الفرق هنا يشكل علامة. علامة على ماذا؟ الجواب: إنها علامة على الأخلاقية. الجميع يتعرقون، لأنهم يناقشون شيئاً ما في أعماقهم، إذ ينبغي علينا جميعاً، من حيث المبدأ، أن نكون في مكان فضيلة تختمر بشكل فظيع، أي في مكان التراجيديا، والعرق هو الذي يتكفل بإبراز ذلك: فالجمهور الذي صدمه موت القيصر وبعدها حجج مارك أنتوني، هذا الجمهور يتعرق. وعن طريق هذه العلامات وحدها يوفق بشكل اقتصادي، بين شدة انفعاله وبين الطابع الفظّ لشرطه. والرجال الفضلاء كبروتوس وكاسيوس، وكاسكا، لا يكفون هم أنفسهم عن التعرق، مبينين بذلك الجهد النفسي الضخم الذي تحدثه فيهم الفضيلة التي ستتمخض عنها الجريمة. التعرق يعني التفكير (الأمر الذي يستند حتماً إلى بديهية خاصة بجمهور رجال الأعمال وهي أن التفكير هو عملية عنيفة كارثية يشكل العرق أقل علاماتها). وطيلة الفيلم، هناك رجلٌ واحدٌ لا يتعرق، رجل أسود يظل أمرد رخواً وكتيماً هو القيصر. طبعاً بما أن القيصر هو موضوع الجريمة فإنه يظل جافاً، لأنه لا يعرف شيئاً، فهو لا يفكر، وعليه أن يكون حذراً، وحيداً ومهذباً (مصقولاً) كدليل إثبات.

هنا أيضاً العلامة الغامضة: إذ تبقى على السطح إلا أنها لا تتنازل عن أن تظهر بمظهر العمق، فهي تريد إفهامنا (وهو أمر محمود) ولكنها تقدم نفسها في نفس الوقت كعلامة عضوية (وفي هذا غش) وهي تُفصح عن نفسها بأنها، في الوقت نفسه، قصدية ولا يمكن كبحها، مصطنعة وطبيعية، مُنتجة ومعثور عليها، وهذا من شأنه إدخالنا في أخلاقية العلامة. لا يجوز للعلامة أن تقدم نفسها إلا بشكلين متطرفين: إما فكرية بشكل صريح، أو مُفصلة، عن طريق بعدها، إلى نوع من الجبر، كما هو الأمر في المسرح الصيني حيث يعني العَلَمُ تماماً الكتيبة أو أنها تكون متجذرة بشكل عميق، ومخترعة دائماً نوعاً ما، مقدمة وجهاً داخلياً وسرياً، وهو إشارة إلى لحظة ما، وليس إلى مفهوم (وهذا يذكرنا بفن ستانيسلافسكي)، لكن العلامة الوسيطة

(السجف الدال على الطابع الروماني أو تعرق الفكر) يفصح عن مشهد متخلف، يخشى الحقيقة الساذجة بمقدار ما يخشى التصنع الشامل.

لأنه إذا كان مناسباً أن يكون المشهد معدّاً ليجعل العالم أكثر وضوحاً، فسيكون هناك ازدواجية من شأنها أن تخلط العلامة مع المدلول. وهي ازدواجية خاصة بالمسرح البرجوازي. بين العلامة الفكرية والعلامة الحشوية، يضع هذا الفن، بشكل مخادع، علامة هجينة، مضمرة، ومدعيّة في الوقت نفسه، ويطلق عليها تسمية تفخيمية علامة «طبيعية».

الكاتب في إجازة

كان أندريه جيد يقرأ شيئاً من بوسيويه BOSSUET وهو يزور الكونغو. هذه الوضعية تلخص نوعاً ما من المثال الذي يقتدي به كتابنا «حينما يكونون في إجازة» وقد ظهروا في صور التقطها لهم مصورو صحيفة لوفيجارو. وهم يجمعون الفراغ العادي إلى هبة الموهبة التي لا يوقفها ولا يحط من شأنها أي شيء. هذا «ريبورتاج» مناسب وفعّال من الناحية السوسيولوجية. من شأنه أن يخبرنا دون مواربة بالفكرة التي تكونها بوروجوازيتنا عن كتابها.

وأول ما يبدو أنه يدهش هذه البرجوازية هو رؤاها الواسعة الخاصة بها، التي تنطوي على الاعتراف بأن الكتاب هم أيضاً أناس لهم عطلتهم كأي شخص آخر. العطلة واقعة اجتماعية حديثة. وبالتالي من المفيد لنا تتبع تطورها الأسطوري. في البداية كانت العطلة حدثاً مدرسياً. ثم أصبحت. بعد أن صارت العطل مأجورة، حقيقة بروليتارية، أو كادحة على الأقل. والتأكيد على أن هذه الواقعة يمكن أن تطال الكتاب من الآن فصاعداً، وأن المختصين بالنفس البشرية يخضعون أيضاً إلى القانون العام للعمل المعاصر، فهذا يعني شكلاً من أشكال إقناع القراء البورجوازيين بأن هؤلاء الكتاب يماشون عصرهم: فنحن نُسرُّ للاعتراف بضرورة قليل من التفاهات، ونلين أمام الحقائق «الحديثة» عن طريق سيغفريد SIEGFRIED وفوراسيتيه FOURASTIE.

طبعاً. إن إضفاء صفة الكدح PROLETARISATION على الكاتب لم تُعطَ له إلا بشحٍ حتى يمكن تدميرها فيما بعد. وما أن يكتسب رجل الأدب

صفة اجتماعية (العطلة تشكل حصناً محبباً له) حتى يعود إلى الوطن الإلهي الذي يقتسمه مع محترفي المهنة و«الطبيعي» الذي تَخلَّد فيه روائيونا قد أُنشىء في الحقيقة ليعبر عن تناقضٍ رفيع المستوى: بين شرطٍ تافه أنتجه، مع الأسف، عصر مادي، وبين المكانة العالية التي يمنحها المجتمعٌ البورجوازي بشكل ليبرالي إلى جماعته من رجال الثقافة (شريطة ألا يهددوا ذلك المجتمع).

إن ما يبرهن على التفرد الرائع للكاتب، هو أنه، خلال العطلة، التي يتقاسمها بشكل أُخوي مع العمال وموظفي المتاجر CALICOTS، لا يكفُ عن العمل أو عن الإنتاج، إذن هو عامل مزيف، وبالتالي هو لا يقضي إجازة حقيقية، فهناك من يدون ذكرياته، وآخر يصحح أوراقاً امتحانية، وثالث يعد لإصدار كتابه القادم. ومن لا يفعل شيئاً يعترف أن في سلوكه هذا تناقضاً حقيقياً، إنجازاً طليعياً لا يفصح عنه سوى فكر محدود. عند هذا التبجح الأخير، ندرك أن من «الطبيعي» ألا يكفَّ الكاتب عن الكتابة في مختلف الحالات. فهو يماثل أولاً الإنتاج الأدبي مع نوعٍ من الإفراز اللاإرادي، إذا تابو، لأن هذا الإنتاج لا يخضع للحتميات البشرية، ولكي يكون حديثنا أكثر شهامة نقول: إن الكاتب هو فريسة إله داخلي يتحدث في كل الأوقات، دون أن يهتم. وهو طاغية عطلة وسيطة.

الكاتب في إجازة، لكن ملهمته (ربة الإلهام) تظل مستيقظة، وتولد بلا انقطاع.

الميزة الثانية لهذا الهذيان، ذلك أنه. بسبب طبيعته الشرطية، يشكل جوهر الكاتب نفسه، والكاتب يسلِّم، بلا شك، أن له وجوداً بشرياً، ومنزلاً ريفياً قديماً وعائلة، وسروالاً قصيراً (شورت)، وابنة صغيرة.الخ. لكنه، خلافاً للعمال الآخرين الذين يبدلون جوهرهم، ليسوا سوى مصطافين على الشاطىء. أما الكاتب فيحافظ على طبيعته ككاتب أينما ذهب وامتلاكه للعطلة يعني أنه يعلن عن إنسانيته. لكن الإله يبقى، والكاتب يظل كاتباً مثلما

كان لويس الرابع عشر ملكاً ولو كان جالساً على كرسي مثقوب. وهكذا فإن وظيفة رجل الأدب، بالنسبة للأعمال البشرية، تشبه وظيفة الرحيق بالنسبة للخبز: جوهر عجائبي، خالد، وإذا تنازل واتخذ شكلاً اجتماعياً ما، فذلك لكي يُفهم اختلافه المهيب بشكل أفضل.

كل هذا يقود إلى الفكرة نفسها، وهي الفكرة القائلة بوجود كاتب فوق بشري SURHOMME بنوع من الكائن الاختلافي يضعه المجتمع في المواجهة لكي يتسنى له اللعب بالتفرد المزيف الذي يمنحه له.

إذن، فالصورة الطيبة «للكاتب في إجازة» ليست سوى إحدى صور التزييف الماكر الذي يقوم به المجتمع ليستعيد بها الكاتب موهبته بشكل أفضل: لا شيء يعرض تفرد «الموهبة» أكثر من مناقضتها -وليس نفيها - عن طريق تتفيه PRISAISME تجسيدها: وهي حيلة قديمة من حيل علوم القداسة. كما نرى أسطورة «العطل الأدبية» تتجاوز فترة الصيف: فتقنيات الصحافة المعاصرة تسعى شيئاً فشيئاً إلى إعطاء صورة (مشهدٍ) مُبتذلةٍ عن الكاتب. لكننا نخطىء كثيراً إذا اعتبرنا ذلك سعياً للهداية (الثوابِ إلى الرشد) بل العكس من ذلك، لا شك أنه يبدو لي مؤثراً فأن القارىء العادي، أُساهم عن طريق الثقة في الحياة اليومية لجنس اختارته العبقرية: لا شك أنني سأحس بإنسانية أخوية لذيذة، حيث أعرف عن طريق الصحف أن كاتباً كبيراً يلبس بيجاما زرقاء اللون، وأن روائياً شاباً يميل إلى الفتيات الجميلات، وجبن روبلكون وعسل لافاند. وهذا لا يمنع أن رصيد العملية هو أن الكاتب يصبح أيضاً نجماً، ويغادر هذه الأرض ليرتدي لباساً مقدساً حيث لا تمنعه بيجامته وأجبانه أبداً من العودة إلى استعمال كلامه النبيل الخلاّق.

إن تزويد الكاتب بجسد شهواني أمام الملأ، والكشف عن أنه يحب النبيذ الأبيض المز، والبيفتيك الأزرق، هذا يعني جعل منتوجات فنه أكثر عجائبية وذات جوهر إلهي بالنسبة لي.

مع أن تفاصيل حياته اليومية تجعلني أكثر قرباً ووضوحاً من طبيعة

إلهامه، فإن مجمل التفرد الأسطوري لشرطه هو ما يقره الكاتب من خلال مُسارات من هذا النوع، إذ أنني لا أستطيع إلا أن أضع على عاتق إنسانية مُثلى، وجود كائنات كبيرة لترتدي بيجاماتها الزرقاء في نفس الوقت الذي يظهرون فيه على أنهم الوعي الشامل، أو أُجاهرُ بحب أجبان الروبلكون بنفس الصوت الذي يعلنون من خلاله نظريتهم الظواهرية القادمة حول الأنا EGO. أن التحالف الفريد بين هذا النبل وتلك التفاهة، يعني أننا مستمرون في الاعتقاد بالتناقض: وبما أن التناقض عجيب كلياً، فإن أي حدٍّ من حدوده يكون كذلك: وقد يفقد حتماً كل أهميته في عالم زال فيه عمل الكاتب عن صيغة القدسية لدرجةٍ صار يبدو معها طبيعياً كوظائف لبسه وذوقه.

رحلة
الدم الأزرق البحرية

منذ التتويج بدأ الفرنسيون يفترون بعد تجديد الواقع الملكي، الذي كانوا متعلقين به إلى درجة كبيرة. والرحلة التي قام بها مائة أمير فوق اليخت اليوناني أغاممنون، سرتهم كثيراً. وتتويج الملكة إليزابيث كان موضوعاً مؤثراً وعاطفياً، ورحلة الدم الأزرق البحرية تشكل مرحلة شائكة: فالملوك قد قاموا بأدوار البشر، كما الأمر في كوميديا FLERS وكايافيه CAILAVET، وقد نجم عنها ألف حالة غريبة (مضحكة) ناتجة عن تناقضاتها (الحالات) مثل: ماري أنطوانيت وهي تقوم بدور بائعة اللبن. والحالة المرضية الناتجة عن مثل هذه التسلية تكون ثقيلة: بما أننا نتسلى بالتناقض، فذلك لأننا نفترض أن حدوده متباعدة، وبمعنى آخر، إن للملوك جوهراً فوق بشري، وحينما يستعيرون، بشكل مؤقت، بعض أشكال الحياة الديمقراطية، فذلك لا يتعدى مجرد التجسيد المخالف للطبيعة. ولا يكون ممكناً إلا بالتنازل فقط، وإظهار الملوك بأنهم يمارسون التفاهات PROSAISME، فهو اعتراف بأن هذه المكانة ليست مكانتهم الطبيعية، مثلما أن الصفة الملائكية ليست من خصائص جميع الناس، وهذا يعني أن الملك لا يزال يتمتع بالحق الإلهي.

وهكذا اتخذت الحركات الحيادية للحياة اليومية، فوق اليخت أغاممنون، طابعاً مفرطاً في الجرأة كتلك النزوات FANTISIES الإبداعية حيث تتجاوز الطبيعة عوالمها: حتى الملوك يحلقون ذقونهم! هذه السمة

تناقلتها صحافتنا المعروفة كفعل تفرد غريب، كما لو أن الملوك كانوا بممارستهم لهذا الفعل، يقبلون المخاطرة بمملكتهم، معترفين، من جانب آخر بإيمانهم بطبيعته الأبديَّة، الملك بول كان يرتدي قميصاً بكمين قصيرين، والملكة فريدريكا تلبس ثوباً منقوشاً أي أنه ليس ثوباً فريداً من نوعه، بل رسوماته يمكن أن توجد على جسم أي إنسان. في الماضي كان الملوك يتخفون بملابس الرعاة، أما اليوم فهم يشترون ملابسهم لمدة خمسة عشر يوماً من أحد مخازن يونيبري، هذه علامة التخفي بالنسبة لهم، وهناك مكانة ديمقراطية يتمتعون بها، هي الاستيقاظ عند الساعة السادسة صباحاً.

كل ذلك يعطي فكرة عن مثالية معينة للحياة اليومية، لكن بمعنى مقلوب: كارتداء القمصان ذات الأكمام القصيرة، وحلاقة الذقن عن طريق الخادم، والاستيقاظ المتأخر. وبتنازل الملوك عن هذه المزايا، فإنهم يدفعون بها إلى سماء الحلم: وتضحيتهم هذه – مع كونها مؤقتة – تثبت علامات السعادة في خلودها.

الأكثر غرابة، هو أن الطابع الأسطوري لملوكنا قد تعلمن، لكنه لم يكن أبداً مُدبراً عن طريق علموية ما. فالملوك يُعرفون عن طريق جنسهم (الدم الأزرق)، كالجراء والسفينة، ذلك المكان المفضل لكل نهاية، هي نوع من فلكٍ حديث يحفظ بداخله التغيرات الأساسية للنوع الملكي، لدرجة أن نتوقع فيها، علناً إمكانية حصول بعض الإزدواجات. الخيول الأصيلة حينما تُحبس في مرابطها السابحة، تكون بعيدة عن أي عرس هجين. فكل شيء معد لها (سنوياً؟) لتتمكن من التكاثر فيما بينها، ربما أن قلتهم تشبه قلة ذلك النوع من الكلاب المسمى «PUG DOGS»، والسفينة التي تثبتهم وتجمعهم تشكل نوعاً من المخالف(*) المؤقتة، حيث يَحرص، ولحسن الحظ، يخشى أن يستمر فضول إثنوغرافي تُضمنُ له الحماية كما تُضمنُ لمنتزهٍ في SIOUX (**)

(*): ج مخلف: مكان مُعد للتزاوج والتكاثر [م].

(**): شعب يعيش في شمال الولايات المتحدة ويشكل جماعة لغوية متجانسة. [م].

ويختلط الموضوعان العريقان ببعضهما، موضوع الملك -الإله وموضوع الملك - الموضوع. غير أن هذه السماء الأسطورية MYTHOLOGIQUE ليست بغير أذى للأرض. المخادعات الأكثر أثيرية، والتفاصيل المسلية لرحلة الدم الأزرق، كل هذا الكلام الخلاب النادر الذي أسكرت به صحافتنا الرئيسة قُراءها، لم يكن بلا عاقبة (سيئة): الأمراء وهم أقوياء من خلال ألوهيتهم العامهة، يمارسون السياسة بشكل ديمقراطي: فهذا كونت باريس يترك اليخت أغاممنون عائداً إلى باريس «ليراقب» مصير الـ C.E.D، ويُرسل بالشاب خوان(❖) الأمير الإسباني للوقوف مع الفاشية الإسبانية.

(❖): ملك إسبانيا الحالي.

نقد أبكم وأعمى

غالباً ما يلجأ النقاد (الأدبيون والمسرحيون) إلى حجتين فريدتين، تنطوي الأولى على تقرير (فرض) مفاجىء لموضوع النقد الذي لا مثيل له، وبالتالي النقد الذي لا نفع فيه. أما الحجة الأخرى التي تظهر بدورها أيضاً بشكل دوري، فتنطوي على الاعتراف بالغباء أو بشدة تبلد الذهن، وبالتالي عدم القدرة على فهم نصٍ معروفٍ بأنه فلسفي: وهكذا فإن قطعة كتبها هنري لوفيفر عن كيركجارد، أثارتْ لدى أفضل نقادنا (أنا لا أتحدث عن أولئك الذين يعترفون علناً بغبائهم) رعباً مُصطنعاً بالغباء (كان هدفه حتماً النيل من لوفيفر وإيقاعه في عقلية صرفة مضحكة).

لماذا. إذن يعلن النقد بشكل دوري عن عجزهِ أو عدم قدرته على الفهم؟ بالتأكيد إن هذا الأمر ليس سببه التواضع: لا شيء يريح أكثر من أن يعترف مثل هذا المتعرف بأنه لا يفهم شيئاً من الوجودية. ولا شيء أكثر إثارة للضحك، وبالتالي أكثر تأكيداً أن يعترف آخر بارتباك بأن الحظ لم يسعفه للدخول في فلسفة الغرابة، ولا شيء أكثر عسكرية من أن يرافع ثالثٌ من أجل شعرية لا مثيل لها.

كل ذلك، يعني في الحقيقة أن المرء يعتقدُ بأنه يتمتع بذكاءٍ واثقٍ لكي يشكل الاعتراف بعدم الفهم، تشكيكاً بوضوح المؤلف، وليس بوضوح تفكيره: فإنهم يتصنعون الغباء لكي يتمكنوا من حمل الجمهور على الصراخ. ونقله من التواطؤ بالعجز إلى التواطؤ بالذكاء. وهي عملية معروفة جداً في صالونات VERDURIN.

«أنا الذي مهنتي أن أكون ذكياً، لا أفهم شيئاً مما يقال، وبالتالي فأنتم أيضاً لا تفهمون شيئاً مما يقال، إذن فأنتم أذكياء مثلي».

إن الوجه الحقيقي لهذه الاعترافات الموسمية بالعجز الثقافي، هو تلك الأسطورة الظلامية القديمة التي تقول إن الفكر[ة] ضار[ة] إن لم يخضع/ تخضع لرقابة «الحسّ السليم» و«العاطفة»: المعرفة هي الشر، لأنهما دفعا إلى نفس/ الشجرة (المصدر) الثقافة مسموح بها شريطة أن تستمر بالإعلان عن بُطلان أهدافها وحدود قوتها (انظر في هذا الموضوع أفكار السيد غراهام غرين، حول علماء النفس وحول الأطباء النفسانيين)؛ لتعبر عن ترطيب عابر للروح. هذه الثنائية الرومانتيكية القديمة، ثنائية القلب والرأس (العقل) لا وجود لها إلا في مصورة قد تعود في أصولها إلى الغنوصية، إلى تلك الفلسفات المُؤفينة (المسكنة) التي طالما كونت في نهاية الأمر استكمالاً للنظم (السلطات) القوية، التي تتخلص من المثقفين عن طريق إرسالهم للاهتمام قليلاً بالانفعال وبما لا يمكن وصفه. الحقيقة أن أي تحفظ على الثقافة يشكّل موقفاً تخريبياً، واحتراف النقد والاعلان عن أننا لا نفهم شيئاً من الوجودية أو الماركسية (لأن الفلسفات غير المفهومة هما هاتان الفلسفتان عن عمد)، فذلك يعني أننا نقيم عمانا أو صمتنا تبعاً لقاعدة شاملة للتلقي، وهو يعني، استبعاد الماركسية والوجودية من العالم: «وبما أنني لا أفهم، فذلك يعني أنكم حمقى».

لكن إذا خشينا أو احتقرنا الأسس الفلسفية لعمل معين، وإذا طالبت بصوتٍ عال بحقك في عدم فهم أي شيء منها، وبعدم الحديث عنها، فلماذا إذن تجعل من نفسك ناقداً؟ مع أن الفهم والإيضاح هما مهنتك. بوسعك طبعاً أن تحكم على الفلسفة باسم الحس السليم. [لكن] المشكلة هي أنه إذا كان «الحس السليم» و«العاطفة» لا يفقهان شيئاً في الفلسفة، فإن الفلسفة نفسها تفهمها بشكل جيد، أنت لا تريد فهم قطعة لوفيفر عن الماركسية، لكن كن واثقاً أن الماركسي لوفيفر يفهم تماماً عدم فهمك، خصوصاً (وأنا أظنك داهية أكثر مما أنت غير مثقف) اعترافك الذي يبدو «غير ضار».

الصابونيات والمنظفات

وضع المؤتمر الأول للتنظيف (المنظفات) (باريس،أيلول 1954) الناس في حالة من الغبطة إزاء مسحوق أومو. فالمنتوجات المنظفة ليست فقط دون تأثير ضارٍّ على الجلد، بل قد تنقذ عمال المناجم من السيليكوز أيضاً. لقد صارت هذه المنتوجات منذ بضعة سنين موضوعاً لدعاية شاملة ومكثفة لدرجة أنها تشكل اليوم جزءاً من الحياة اليومية للفرنسيين، حيث ينبغي على التحليلات النفسية، إذا ما نجحت، أن تهتم بها، عندها يمكن أن نضع التحليل النفسي مقابل السوائل المُطهرة (جافل) والبودرة الصابونية (لوكس، بيرسيل) أو المنظفات (راي، بيك، أومو). والعلاقات القائمة بين العلاج والمرض تختلف عن العلاقات القائمة بين المنتوج وبين القذارة (الوسخ).

فعلى سبيل المثال، طالما اعتبر ماء جافيل كنوع من النار السائلة، ويجب أن يكون استخدامه محسوباً بدقةٍ وإلا فسيفسد الغرض (المادة)، و«يخترقها». والأسطورة الكامنة وراء هذا النوع من المنتوج تستند إلى فكرة التغيير العنيف (العميق)، الكاشف للمادة: ومن يؤدي هذه المهمة، هو من نوع كيميائي أو قاطع (باتر): المنتوج «يقتل» الوسخ. أما البودرات (المساحيق) فهي عناصر مفرقة، ويكمن دورها المثالي في تحرير الغرض (المادة) من عدم كماله الظرفي: وبه يتم طرد الوسخ وليس القضاء عليه. في المصورات التي تتحدث عن أومو، يشكل الوسخ عدواً أسوداً صغيراً ضعيف البنية يهرب سريعاً أمام الغسيل النظيف الجميل، وفقط أمام تهديد حكم أومو، ولا شك أبداً أن أحماض الكلور والأمونياك هي المفوضة على شكل نوع من النار الشاملة،

للإنقاذ. لكنه إنقاذ أعمى. أما المساحيق فهي انتقائية تدفع بالوسخ وتقوده عبر نسيج الغرض (المادة)، وتضطلع بوظيفة بوليسية وليس بوظيفة حربية. ولهذا التمييز ضامنوه الأعراقيون [علم الأعراق]: السائل الكيميائي يطيل حركة المرأة الغسالة وهي تسوط غسيلها، والمساحيق تحل بالأحرى، محل حركة ربة المنزل وهي: تنحني لعصر الغسيل وتقليبه فوق المغسل.

لكن في ترتيب المساحيق، ينبغي أن نقابل الدعاية النفسية بالدعاية التحليلية النفسية (لا أقصد باستعمال هذه الكلمة أي مدرسة معينة) على سبيل المثال فإن البياض [الناتج عن استعمال مسحوق] بيرسيل يؤسس قيمته على حتمية [الوصول إلى] نتيجة معينة؛ فنحن نحرك الغرور الاجتماعي ومظهره لمقارنتنا غرضين أحدهما أكثر بياضاً من الآخر. ودعاية أومو تشير أيضاً إلى أثر المنتوج (بشكل تفضيلي طبعاً لكنها تكشفُ عن عملية فعله: وبالتالي فهي تضع المستهلك في نمط معيشي للمادة وتجعله شريكاً في الخلاص وليس فقط مستفيداً من النتيجة. وبهذا فإن للمادة هنا حالات قيمية، يستخدم أومو منها حالتين جديدتين في نظام المنظفات: العميق والمزبد (الراغي). فقولهم: إن أومو ينظف في العمق (انظر ساينيت(*) السينما - الدعائية) يفترض أن القماش عميق، وهو أمر لم نفكر فيه من قبل، وهذا يعني -دون شك- الإشادة به وجعله بمثابة غرض مجمل (منمق) لاندفاعاته التطويقية وللمسه الموجود في أي جسد بشري.

أما بالنسبة للرغوة، فدلالتها على الرقي (البذخ) معروفة جيداً: إن مظهرها غير المفيد: ثم تكاثرها الغزير، والسهل، واللامحدود تقريباً، تجعلنا نفترض وجود مبدأ صارم في المادة التي تخرج منها [الدلالة]، وجوهر نظيف وقوي، ووفرة من العناصر الفعالة في حجم أصلي صغير. أخيراً فإن الرغوة تثير لدى المستهلك خيالاً هوائياً حول المادة، وصيغة اتصال خفيفة وعمودية

(*): ساينيت: كوميديا إسبانية [م]، وبالتالي تصبح الجملة: ارجع (أو انظر) إلى كوميديا السينما الدعائية [م].

في آنٍ معاً يتابعها كمتعة في النظام التذوقي (الكبد المدسم، المحليات، النبيذ) كما في نظام الملابس (موسلين، تول). أو نظام الصابون (منظر نجمة سينما وهي تستحم). كما يمكن للرغوة أن تكون علامة روحانية معينة، باعتبار أن الروح، كما هو شائع عنها، قادرة على استنباط كل شيء من لا شيء. والرغوة سطحٌ من الآثار الناتجة عن حجمٍ صغيرٍ من الأسباب (يمكن تحليل الكريمات بشكل مختلف؛ تحليلاً ذا طابع تخديري SOPITIF(*): فهي تزيل التجاعيد، والألم، والنار... الخ) المهم أن نعرف كيف نخفي الوظيفة الكاشطة للمادة الصابونية بصورة لذيذة بتقديم مادة عميقة وهوائية (جوية) في آنٍ معاً، قادرة على التحكم بالنظام الجزيئي للقماش دون مهاجمته، وهي غبطةٌ عليها ألاّ تنسينا وجود مستوى ما حيث بيرسيل وأومو، يشبهان في مخططهما (التروست) الانجليزي - الهولندي: UNILEVER.

(*): من اللاتينية: SOPORO [م].

الفقير والكادح البروليتاري

آخر إثارات شارلو(*) الهزلية تمثلت في تقديم نصف الجائزة التي منحها له السوفييت إلى صناديق القس بيير. وهذا يعني في حقيقة الأمر المساواة الطبيعية بين الفقير وبين البروليتاري. ولطالما نظر شارلو إلى البروليتاري بشكل مشابه لنظرته إلى الفقير: ومن هنا القوة الإنسانية لعروضه (أفلامه)، وغموضها السياسي أيضاً. وهو أمر واضح في فيلمه الرائع، الأزمنة الحديثة. ففيه يلامس شارلو دائماً الموضوع البروليتاري دون أن يتحمل مسؤوليته سياسياً.

فما يعرضه علينا هو صورة الكادح الذي لا يزال أعمى ومخدوعاً يتحدد بالطبيعة المباشرة وباغترابه الكلي بين أيدي سادته (أرباب العمل ورجال الشرطة). الكادح بالنسبة لشارلو، يظل إنساناً جائعاً. وتصوير الجوع عنده يظل ملحمياً: الضخامة غير العادية للسندويش، أنهار الحليب، الفواكه التي يرميها بعضهم بلا مبالاة دون أن يعضها. فيعرض آلةً للأكل بشكل تهكمي، وهي آلة (ذات جوهر له علاقة برب العمل) لا تقدم سوى أغذية مجزأة، لا شك في تفاهتها. وإنسان شارلو /الذي يرسمه شارلو/ المحبوس في جوعه، يقع دائماً تحت الوعي السياسي: فالإضراب بالنسبة له يُعتبر كارثةً لأنه يهدد فعلاً مصير إنسان أعماه الجوع. وهذا الإنسان لا يلتقي بالطبقة العمَّالية إلا حينما يلتقي الكادح بالفقير تحت أنظار (وضربات) الشرطة. تاريخياً، شارلو يتحدث تقريباً عن العامل في فترة الإصلاح عندما تمرد العامل اليدوي على الآلة، وييئس من

(*): المقصود شارلي شابلن [م].

الإضرابات، وشدته قضية الخبز (بالمعنى العادي للكلمة) إلا أنه ظل عاجزاً عن الوصول إلى معرفة الأسباب السياسية وضرورة وجود استراتيجية جماعية.

لكن السبب في هذا، يعود تماماً إلى أن شارلو يصور نوعاً من البروليتاري الخام الذي لا يزال خارج الثورة، وإلى سعة قوته التمثيلية. وليس هناك أي عمل اشتراكي يُمكِّن من الوصول إلى التعبير عن الشرط المهين للعامل بمثل هذا العنف والتسامح اللذين توصل إليهما شارلو. ربما يكون بريخت، وحده، قد استطاع استشراف ضرورة أخذ الإنسان بعين الاعتبار عشية الثورة، وذلك من أجل مصلحة الفن الاشتراكي، أي أن ذلك الإنسان لا يزال أعمى والذي يُشرف على الانفتاح على النور الثوري بسبب التفاقم «الطبيعي» لتعاسته. وحينما أظهرت الأعمال الأخرى العامل المنغمس في النضال الواعي، بدافع العلة والحزب، فقد أُخذ بعين الاعتبار الواقع السياسي الضروري، لكنه واقعٌ يخلو من القوة الجمالية.

وبشكل مشابه لفكرة بريخت، يبين شارلو عماه للجمهور بشكل يرى فيه هذا الجمهور الأعمى ومنظر هذا الأعمى. وإظهار أحدٍ لا يرى، يشكل أفضل طريقة لكي نرى، وبوضوح، ما لا يراه. في مشهد المهرج، الأطفال هم الذين يدينون المهرج لأنه يتصنع عدم الرؤية – فشارلو مثلاً، وهو في بيته، محاطٌ بحراسه، يمارس الحياة المثلى لأي بورجوازي أميركي صغير: فتراه واضعاً ركبة فوق أخرى يقرأ صحيفة تحت صورة للينكولن، إلا أن الشكل الجميل لجلسته يفضحه تماماً، وهو أمرٌ لا يمكن الاختباء وراءه دون أن يلاحظ المرء الاغتراب الذي ينطوي عليه.

وبهذا فإن أخف أنواع الارتهان يبقى بلا طائل. ويبقى الفقير دائماً مقطوعاً (بعيداً) عن رغباته. بالمحصلة، فإن هذا هو السبب الذي يجعل إنسان شارلو منتصراً على كل شيء: لأنه ينجو من أي شيء، ويرفض أي توصية، وهو لا يستثمر الإنسان أبداً إلا الإنسان وحده. وفوضويته التي يمكن مناقشتها سياسياً تمثل فنياً، أكثر أشكال الثورة فعالية...

المريخيون

كان الغموض الذي يحيط بالصحون الطائرة ذا منشأ أرضي: فقد كنا نفترض أن الصحن (الطائر) يأتي من المجهول السوفييتي، هذا العالم الخالي من المقاصد الواضحة يشبه بذلك أي كوكبٍ آخر مجهول.

وهذا الشكل من الأسطورة كان ينطوي على بذرة تطوره الأرضي (الكوكبي). فإذا أصبح الصحن الآلي السوفييتي بسهولةٍ آلة مريخية، فذلك لأن علم الأساطير الغربي ينسب لبفيرية العالم الشيوعي كما هو حال أي كوكب آخر: الإتحاد السوفييتي هو عالم وسيط بين الأرض وبين المريخ...

وهكذا فإن العجائبي لم يتبدل معناه إلا من حيث تبدله فانتقلنا من أسطورة الصراع إلى أسطورة الحكم. والمريخ سيظل في الحقيقة غير منحاز حتى إشعارٍ آخر: المريخي يأتي إلى الأرض ليحلم فوق الأرض، لكن قبل أن يصدر حكمه عليها، يريد أن يلاحظ ويسمع. وصرنا نشعر أن الصراع الكبير بين الإتحاد السوفيتي وبين الولايات المتحدة الأميركية كأنه حالة آثمة، لأن الخطر لا يقاس بامتلاك الحق، ومن هنا اللجوء الأسطوري إلى النظرة السماوية القوية بهدف إرهاب الطرفين، وقد يتمكن مُحللو المستقبل من تفسير العناصر الرمزية، لتلك القوة والموضوعات الحُلمية التي تتكون منها: استدارة الآلة ونعومة ملمس حديدها. وهذه الحالة التفضيلية لعالم ستصير إليه مادةٌ غير دقيقة الشكل. وعلى العكس، فإننا نفهم بشكل أفضل كل ما يساهم في مجالنا الشعوري بموضوع الشر: كالزوايا والمسطحات غير المنتظمة، والضجة، والمساحات المتقطعة. وهذه الأمور كلها طرحتها روايات

الاستباق (الخيال العلمي) بشكل دقيق. والذهان المريخي لم يأخذ من الأرض سوى أوصافها.

هناك ما هو أكثر دلالة. وهو أن المريخ يتمتع بقدرية (حتمية) تاريخية غير منظورة منقولة عن الحتمية الأرضية كما قالها أحد العلماء الأميركيين لكنني لا أذكر اسمه - بشكل واضح وكما يعتقد الكثيرون منّا بلا شكٍّ، ذلك أن تاريخ المريخ قد نضج بنفس الإيقاع الذي نضج تاريخ عالمنا من خلاله، وأنتج جغرافيّات في نفس العصر الذي اكتشفنا فيه الجغرافيا والتصوير الجوي.

لكن المريخ يتقدم علينا فقط بالعربة (الآلة) نفسها؛ باعتبار أن المريخ، على هذا ليس سوى أرض نحلم بها، وله أجنحة كاملة، كما هو الأمر تماماً في أحلام المثلنة IDEALISATION. ربما لو حططنا بدورنا، فوق المريخ كما بنيناه، فلن نجد سوى الأرض نفسها، وبين هذين المنتوجين للتاريخ نفسه، لن نتمكن من تمييز منتوجنا عن الآخر. لأنه إذا أردنا إرجاع المريخ إلى المعرفة الجغرافية، فلا بدّ أن تكون له شخصياته من جغرافيين مثل: سترابون (58ق.م - 21 أو25 ب.م)، ومؤرخين مثل: ميشليه (1798-1874) وجغرافيين درسوا العلاقة بين العناصر الفيزيائية والبشرية مثل: فيدال دولابلانش (1845-1918)، كما ينبغي أن يكون لديه أممه وحروبه وعلماؤه أنفسهم، والبشر الذين هم نحن أيضاً.

والمنطق يقضي أن في هذا الكوكب الديانات نفسها وطبعاً ديانتنا نحن الفرنسيين بشكل خاص. ذكرت صحيفة LE PROGRES DE LYON أن المريخيين كان لديهم مسيح وبالتالي فعندهم بابا أيضاً (وهكذا ينفتح باب الانقسامات): وإلا فلن يتمكنوا من بلوغ حضارةٍ تؤهلهم لاختراع الصحن العابر للكواكب. لأن الدين والتقدم الفني كما تراهما الصحيفة، يشكلان نفس خيرات الحضارة، وإن أحدهما لا يمكن أن يتقدم بمعزل عن الآخر. وقالت: لا يمكننا تصور كائنات بلغت هذه الدرجة من الحضارة وتمكنت من الوصول

إلينـا، أن تكـون «وثنيـة» وينبغـي أن تكـون متعبـدة تعـترف بوجـود إلـه، وتمـارس ديانتها الخاصة بها.

وهكذا، فإن ذلك الذهان يقـوم علـى أسـطورة المُماثـل أي: القـرين. لكـن القـرين هنـا، كمـا هـو الحـال دائمـاً، هـو قـرين متقـدم، والقـرين هـو القاضـي. والمواجهة بين الشـرق والغـرب لم تعـد مجـرد صـراع بـين الخـير والـشر، بـل هـي نوع مـن المعمعـة المانويـة تقـع تحـت عيـون نظـرة ثالثـة، تفـرض وجـوداً مـا فـوق الطبيعة على صـعيد السمـاء، ذلك لأن السـماء هـي موطـن الـرعب: والسمـاء مـن الآن فـصاعداً، بـلا مجـاز، هـي مجـال بـروز المـوت الـذري. فالقاضـي ينـشأ في نفس المكان الذي يهدد فيه الجلاد.

هذا القاضـي - أو بالأحـرى هـذا المراقب - رأينـاه - وقـد أعيـد اسـتثماره بدقة في الروحانيـة المشتركة، وقلمـا يختلـف - بالمحـصلة، عـن مجـرد الإسقـاط الأرضـي. لأن أحد ثوابت العقل الأسطوري البورجـوازي هـو العجـز عـن تـصور الآخـر. والغيريـة تـشكل مفهومـاً لا يقـره «الحـس الـسليم». الأسـطورة تـسعى دائمـاً. إلى نزعـة تجـسيدية (خلعـت الـصفات الإنـسانية علـى الخـالق) ضـيقة والأسـوأ مـن ذلـك، إلى نزعـة تجـسيدية طبقيـة. المـريخ لـيس الأرض فقـط، بـل أرض البورجوازيـة الـصغيرة أيـضاً. وهـو المقاطعـة الـصغيرة لعقليـةٍ، تعـبر عـن الصحافة المصورة، فمـا أن تكوَّن المـريخ في الـسماء حتـى خُلعـت عليـه بـسرعة أقوى الخصائص. وهي خصيصة التماثل.

عمليّة أسترا(*)

إن إدراج المرء لمنظر عبودياته (تبعيّاته) المجاملة في النظام يعني أنه أصبح من الآن فصاعداً وسيلة متناقضة وحاسمة لتضخيم هذا النظام. إليكم ترسيمة هذه التظاهرة (الحقيقية) الجديدة:

تأخذ قيمة النظام المراد إصلاحه أو تطويره، وإظهار دناياه بشكل مطول، والظلامات التي تنجم عنها والإزعاجات التي تثيرها، وإغراقها (الحقيقة) في نقصها الكامن في طبيعتها، ثم في آخر المطاف، العمل على إنقاذها بالرغم منها أو بموافقة الحتمية الثقيلة لعاهاتها. وهناك أمثلة عديدة على ذلك.

خذوا جيشاً ما: أظهروا استبداده بشكل طبيعي. وطابع تنظيمه المحدود والظالم، وضعوا في هذا الطغيان الأحمق كائناً متوسطاً. ضعيفاً لكنه لطيف. أي ذلك النمط الأولي من المتفرجين. بعد هذا، اقلبوا الطاقية العجيبة. واستخلصوا منها صورة جيشٍ منتصرٍ. عَلمهُ خفاق. رائع لا يمكننا إلا أن نكون أوفياء له، كوفاء زوجة سجاناريل(**) لزوجها، مع أنه جيش مهزوم (من الآن إلى الأبد، ومادام هناك بشر).

خذوا الآن مثال جيش آخر: افترضوا التعصب العلمي لمهندسيه،

(*): أسترا: نوع من أنواع الزبدة النباتية في فرنسا [م].

(**): سجاناريل: من شخصيات مسرح موليير. يجسد الذوق العامي. ويظهر في أدوار مختلفة كزوج غيور. ووصي. وخادم. وأب وملفق[م].

وعَماهم، وبينوا مقدار ما تدمره الصرامة اللاإنسانية من رجال وأزواج. ثم أخرجوا علمكم، وانقذوا الجيش عن طريق التقدم، واربطوا عظمة أحدهما بانتصار الآخر (أعاصير جول روا) أخيراً، خذوا مثال الكنيسة: افضحوا نفاقها، وقولوا: إن هذا من شأنه أن يكون قاتلاً، ولا تخفوا أي شكل من أشكال بؤس العقيدة، وفي النهاية، بيّنوا أن الحرف، مهما كان جحوداً هو طريق الخلاص لضحاياه أنفسهم وبرروا نزعة الصرامة الأخلاقية عن طريق أولئك الذين تهينهم (غرفة الجلوس، لغراهام غرين).

إنه نوع من الطب التجانسي: حيث يتم شفاء الشكوك بالكنيسة وبالجيش، عن طريق شر الكنيسة وشر الجيش. ويتم التلقيح ضدَّ شرٍ ممكن (طارىء) لاتقاء شر أساسي أو للشفاء منه. يظن بعضهم إن التمرد على لا إنسانية قيم النظام يشكل مرضاً مُشتركاً وطبيعياً لا يجوز مواجهته بل إخراجه وكأنه مسٌّ: فنجعل المريض يمثل ألمه، ونأخذ بيده ليعرف وجه تمرده، فيختفي التمرد ما إن يتم إبعاده والنظر إليه. ولا يعود النظام سوى خليط مانوي، أي حتمي ورابح في الحالتين أي أنه يصبح نافعاً. إن الشر (الألم) الناجم عن العبودية (التبعية) يمكن أن يُفتدى بالخير المتعالي للدين، والوطن والكنيسة، الخ... فالقليل من الألم «الصريح» (المعترف بوجوده) يعفينا من التعرف على كثير من الألم (الشر) الخافي.

في الدعاية يمكننا أن نعثر على ترسيمة روائية توضِّح هذا اللقاح الجديد. (ونقصد بذلك دعاية زبدة أسترا. تبدأ الأقصوصة دائماً بصرخة استنكار في وجه المارغرين:

«رغوة فوق المارغرين؟ إنه غير معقول! مارغرين؟ سيجن جنون عمِّك أي بعدها تجحظ العيون ويلين الوعي، المارغرين غذاء لذيذ، ومحبب وسريع الهضم واقتصادي ومفيد لكافة المناسبات. وفي النهاية نعرف الحكمة: «ها قد تخلصتم من حكم مسبق كان سيكلفكم غالياً!»

وهذه هي نفس الطريقة التي يخلصكم فيها النظام ORDRE من

أحكامكم التقدمية المسبقة. هل الجيش قيمة مثلى؟ غير معقول. انظروا إلى إزعاجاته واستبداديته، وضلال قادته الممكن دائماً. وهل الكنيسة معصومة؟ إنه لأمر مشكوك فيه لسوء الحظ. انظروا إلى مُتعصبيها وقساوستها الذين لا سلطة لديهم. وانظروا إلى امتثاليتها CONFORMISME القاتلة.

ثم إن الحس السليم له نتائجه: وبعد ما هي التبعات الصغيرة للنظام إذا قيست بمحاسنه. وهو لا يساوي ثمن اللقاح ما يهمنا بعد ذلك أن، يكون المارغرين عبارة عن دهن إذا كان ثمنه أقل فظاظة. وأقل عماءً، ويسمح لنا أن نحيا بقليل من النقود؟ ها نحن أولاء أيضاً وقد تخلصنا من حكم مسبق لم يكن يكلف غالياً، غالياً جداً. كان يكلفنا كثيراً من التشكك. وكثيراً من التمرد، وكثيراً من الصراعات، وكثيراً من العزلة.

الحيوات الزوجية

في صحافتنا المصورة نشهد كثيراً من الزيجات: زيجات كبرى (ابن الماريشال جوان وبنت مفتش المالية، بنت دوق كاستري والبارون فيترول)، زيجات عن حب (كزواج ملكة جمال أوروبا لعام 1953، بصديق طفولتها) زيجات (مستقبلية)، لنجوم السينما (زواج مارلون براندو بجوزيان ماريانى، رالف فالون بميشيل مورغان). كل هذه الزيجات، طبعاً، لا يتمُ التقاطها في الوقت نفسه، لأن خاصيتها الأسطورية ليست نفسها.

فالزواج الكبير (الأرستقراطي أو البرجوازي) يتفق مع الوظيفة السلفية والدخيلة EXOTIQVE للعرس: إنه بوتلاتش(*) بين عائلتين، ومشهد هذا البوتلاتش تحت أنظار الجمهور الذي يحيط بهزال الثروات. الجمهور ضروري، فالزواج الكبير يتم دائماً في الساحة العامة أمام الكنيسة. وهناك يتم إحراق المال بشكل يعمي أبصار الموجودين.

وفي هذا النوع من الزيجات ترى البزات الرسمية والملابس في المجمرة (حفل الزواج) وكذلك ربطات العنق والأسلحة العائدة لجماعة جوقة الشرف، الجيش والحكومة، وعمال المسرح البورجوازي كافة، الملحقين العسكريين (المتأثرين) وأحد ضباط جوقة الشرف (أعمى)، الجمهور الباريسي (المضطرب)، القوة والقانون، العقل والقلب كل هذه القيم ذات الطابع الرسمي تراها جميعاً في حفلة الزفاف، مستهلكة في البوتلاتش، إلا أنها منظمة بشكلٍ

(*): مهرجان ديني عند الهنود الحمر يتم فيه تبادل الهدايا [م].

قويٍ أكثر مما كانت عليه مسبقاً، مخالفةً بذلك وبشكل كبير الغنى الطبيعي لأي قران. وينبغي ألا يغيب عن بالنا أن الزواج الكبير يشكل عملية حسابية رابحة تمرر الدين الذي يثقل كاهل النظام لحساب الطبيعة، كما ينطوي على امتصاص تاريخ البشر الحزين والوحشي في غمرة الحبور العام الذي يعيشه الزوجان: النظام يتغذى بالحب والكذب والاستغلال والحقد. وحقيقة الزوجين تقوِّم مجمل الشر الاجتماعي البورجوازي.

إن اقتران سيلفيان كاربانتييه ملكة جمال أوروبا لعام 1953، بصديق طفولتها عامل الكهرباء ميشيل فارامبورغ يسمح لنا بعرض صورةٍ مختلفة وهي صورة الكوخ السعيد. وبفضل لقبها كان باستطاعة سيلفيان أن تمارس مهنة لامعة، تمارسها أية نجمة كالسفر والعمل في السينما، وكسب الكثير من المال. لكن نظراً لأنها عاقلة ومتواضعة فقد تنازلت عن «المجد الزائل» وظلت وفيةً لماضيها وتزوجت كهربائياً من باليزو. وهنا نرى الزوجين الشابين في مرحلة ما بعد الزواج وهما يؤسسان لعادات سعادتهما ويعيشان في منزلٍ متواضعٍ بعيداً عن أعين الناس: فيرتبان غرفتين ومطبخاً، ويتناولان طعام الإفطار، ويذهبان إلى السينما، ويشتريان بأنفسهما حاجياتهما من السوق.

هذه العملية تنطوي حتماً في المجمل على المجد الطبيعي للزوجين في خدمة النموذج البورجوازي الصغير: هذه السعادة الفقيرة، بتعريفها (كونها كذلك) يمكن للمرء أن يختارها رغم كلِّ شيءٍ، وهذا ما يقوم به ملايين الفرنسيين الذين يوافقون على هذه السعادة بسبب ظروفهم.

وقد تفتخر البرجوازية الصغيرة بانضمام سيلفيان كاربانتييه إليها، كما كانت الكنيسة قد قويت بتَرهبنِ بعض الأرستقراطيات: فزواج ملكة جمال أوروبا المتواضع، ودخولها المؤثر -بعد هذا المجد الكبير- في غرفتين ومطبخ في ضاحية باليزو، هو خيار يشبه خيار السيد دورانسية(*) لـ:

(*): دورانسية: رجل دين فرنسي ولد في باريس (1626-1700). تنسك في كنيسة نوتر دام دولاتراب، وقام بإصلاحها.

التراب، ولويز دولافاليير ل: كارمل، وهو اختيار خلع المجد على لاتراب وكارمل وباليزو.

الحب الأقوى من المجد يُطلق هنا أخلاق الوضع الاجتماعي القائم: ليس من الحكمة أن يخرج المرء من ظروفه، إنما المجد هو العودة إليها، في مقابل ذلك، يمكن للظروف نفسها أن تطور ميزاتها، وهي أساساً ميزات الهروب. في هذا العالم، الذي نحن بصدده، السعادة هي اللعب بنوع من السجن الأليف: استبيانات «سيكولوجية»، أشياء، تصليحات، أدوات منزلية، برامج، هذه الجنة الأدواتية التي نراها في مجلتي ELLE والـ EXRRESE، فنجد حرم المأوى (البيت) وانطواءه الذاتي «المكنكن» وكل ما يشغله، وما من شأنه إخفاء صفة «الولدنة» والبراءة عليه، ويبعده عن أية مسؤولية اجتماعية موسعة. «قلبان وكوخ». ومع هذا فالعالم موجود أيضاً. لكن الحب يُروحن الكوخ، والكوخ يقنع الحجر: أننا نعزم البؤس عن طريق صورته المثالية، أي الفقر.

أما زواج النجوم فلا يقدم دائماً إلا بصورته المستقبلية، وهو يبين الأسطورة الخام للزوجين (على الأقل في حالة فالون -مورغان، أما في حالة زواج براندو فلا تزال العناصر الاجتماعية مسيطرة عليه، وسنرى ذلك فوراً).

الحياة الزوجية تقع على حدود الفائض (غير الضروري) وتقصى بعيداً في مستقبلٍ إشكالي: مارلون براندو سيتزوج جوزيان ماريان (لكن ليس قبل أن يقوم بتمثيل عشرين فلماً). ربما سيشكل رالف فالون وميشيل مورغان زوجين مدنيين جديدين (لكن قبل هذا يجب على مورغان أن تطلق). الأمر هنا في حقيقته مجرد مُصادفةٍ مؤكدةٍ على اعتبار أن أهميتها تظل هامشيةً وخاضعةً لهذا التقليد العام الّذي يريد للزواج المعلن أن يكون غايةً طبيعيةً للتزاوج (للتلاقح). المهم هو تمرير الواقع أو الحقيقة الشهوانية للزوجين بكفالة زواج افتراضي.

إن الـزواج (المـستقبلي) لمـارلون برانـدو لا يـزال مُـثقلاً بالتعقيـدات الاجتماعية: وكأنه زواج الراعية بالسيد (الأمير). فجوزيان ابنة صياد سمك في ميناء باندول تمكنت من الحصول على القسم الأول من شهادة البكالوريا وتتكلم اللغة الإنكليزية بطلاقة (وهو أحد الموضوعات التي تدخل في إعداد الشابة للزواج).

هذه الفتاة. جوزيان لامست الرجل الأكثر شراسة في السينما، وهو نوع من العقد بين هيبوليت وبين سلطان وحيد متوحش.

لكن اختطاف هذه الفرنسية المتواضعة من قبل الوحش الهوليودي لم يكتمل إلا بحركته المعاكسة: فالبطل الذي كبله الحب قد صبّ كل أمجاده فوق المدينة الفرنسية الصغيرة على شاطئ باندول وفي سوقها ومقاهيها وحوانيتها. الواقع أن مارلون هو الذي تلقح بالنمط الأولي، البورجوازي الصغير لقارئات الصحف الأسبوعية المصورة. (مجلة UNE SEMAINE DU MONDE تسمية مارلون). مارلون يقوم بنزهة وادعة مشهية برفقة حماته (المستقبلية) وزوجته (المستقبلية) مثله مثل أي برجوازي فرنسي صغير. الواقع يفرض على الحلم ديكوره ومكانته، نظراً لأن البورجوازية الفرنسية الصغيرة تعيش اليوم مرحلة إمبريالية أسطورية. إن هيبة مارلون بالدرجة الأولى ذات طابع عضلي، فينوسي، اجتماعي بالدرجة الثانية: لقد كرست باندول مارلون أكثر مما كرسها هو.

دومينيتشي
أو انتصار الأدب

قامت محاكمة دومينيتشي كلها على فكرة سيكولوجية، هي بالمصادفة، فكرة الأدب الصائب الرأي. ونظراً لأن البراهين المادية لم تكن أكيدة أو أنها كانت متناقضة، فقد لجأ إلى البراهين الذهنية. وأين يمكن العثور عليها، اللهم إلا في عقلية المتهمين أنفسهم؟ لذا فقد أعيد تشكيل الأسباب وتسلسلها بشكل لا نموذج سابق له دون شك فتصرفوا، كعلماء الآثار الذين يلتقطون حجارة قديمة من جهات حقل التنقيب الأربع، وبما لديهم من إسمنت حديث يقيمون مذبحاً دقيقاً لسيزوستريس(*) أو أنهم يعيدون بناء ديانة فانية منذ ألفي عام ماتحين من كنوز الحكمة العالمية، والتي هي في حقيقة الأمر ليست سوى حكمتهم، تلك الحكمة التي تكونت في مدارس الجمهورية السادسة.

هكذا هو الأمر بالنسبة «لسيكولوجية» العجوز دومينيتشي. فهل هي فعلاً سيكولوجيته؟ لا نعرف شيئاً. لكننا متأكدون أنها سيكولوجية رئيس المحكمة أو المحامي العام. فهاتان العقليتان: عقلية العجوز الريفي الألبي (نسبة إلى جبال الألب). وعقلية جماعة المحاكمة، هل لهما نفس الآلية؟ لاشيء مؤكد. ومع ذلك فقد حكم على العجوز دومينيتشي باسم سيكولوجية

(*): سيزوستريس أو سينوسستريت: اسم حمله ثلاثة فراعنة من السلالة المصرية الثانية عشرة (من القرن العشرين إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد) [م].

«شمولية»: مُنحدرة من الجلد الأزرق(*) EMPYREE البورجوازي الجميل، ومن سيكولوجية النظرية الجوهرية ESSENTIALISTE. لقد حكم الأدب على الإنسان بالشنق. استمعوا إلى ما قاله المحامي العام: «قلت لكم إن السيد جاك دريمون كان خائفاً لكنه كان يعرف أن أفضل وسيلة للدفاع هي الهجوم. فرمى نفسه على ذلك الرجل الفظ وأمسك الشيخ من رقبته. لم يتم تبادل أية كلمة. لكن لم يكن يخطر أبداً ببال غاستون دومينيتشي أنهم يريدون إهانته. فلم يستطع جسدياً تحمل القوة التي كانت تقف في وجهه بشكل مفاجىء» وهذا معقول كمعبد سيزوستريس وكأدب م.جينفوا(**).

أن نقيمٌ علم الآثار أو الرواية على مقولة «لم لا = ماعليه شي» فهذا لايؤذي أحداً، لكن أين العدالة؟

وبشكل دوري، تأتي (محاكمة) دومينيتشي وهي ليست بالضرورة كمحاكمة الغريب(***)، تأتي لتذكرك بأن العدالة مستعدة دائماً للحكم عليك دون تأنيب ضمير وأنها على طريقة كورناي، ترسمك كما ينبغي أن تكون وليس كما أنت بالفعل.

إن نقل العدالة إلى عالم المُتهم هو أمر ممكن بسبب أسطورة وسيطة تُستخدم رسميتها بشكلٍ كبيرٍ سواء كانت عدالة محكمة الجنايات أم عدالة المنابر الأدبية وهي شفافية اللغة وشموليتها، فرئيس محكمة الجنايات الذي يقرأ صحيفة لو فيجارو، لا يتورع أبداً عن محاورة راعي الماعز العجوز «الأمي». ألا يشتركان فيما بينهما بنفس اللسان بل بأوضح الألسن، وهو اللسان الفرنسي؟ إنها لضمانة رائعة تقدمها التربية الكلاسيكية حيث يتحدث الرعاة مع القضاة بلا تحفظ! لكن، هنا أيضاً، خلف الأخلاق

(*): بلاد الرومان [م].

(**): موريس جينفوا: كاتب فرنسي (ولد عام 1890) مؤلف مذكرات حربية وقصص ريفية، وهو الأمين العام الدائم للأكاديمية الفرنسية [م].

(***): رواية الغريب لألبير كاموا.

المدهشة (والمضحكة) للترجمة اللاتينية والإنشاء الفرنسي هناك رأس رجل مهدد.

إن اختلاف اللغات وسياجها الذي لا يمكن النفاذ منه، قد أشار إليهما بعض الصحفيين، وقد دان جيونو عدة نماذج منها عبر بياناته العلنية. فتلاحظ فيها أننا لسنا بحاجة لتخيل حواجز غامضة وسوء فهم على طريقة كافكا .لا، فالمفردات والتراكيب وأغلب المواد الأولية والتحليلية للغة تبحث عن بعضها بشكل عشوائي دون أن تلتقي.

ولا يحتار بهذا أحد: («هل ذهبت إلى الجسر؟ -درب؟ - أعرف أن لا درب هناك، فقد ذهبت إليه(*)»). طبعاً الكل يتصنع الاعتقاد بأن اللغة الرسمية هي ذات حس مشترك، بينما لغة دومينتشي ليست سوى متغير إثنولوجي مدهش بسبب ضعفه. ومع ذلك فإن هذه اللغة الرئاسية تبقى لغة خاصة، مثقلة بالكليشيهات اللاواقعية، وهي لغة كتابة مدرسية وليست لغة سيكولوجية ملموسة (إلا إذا لم يكن الناس مضطرين، مع الأسف، إلى أن يكون لديهم سيكولوجية اللغة المفروضة عليهم). ليس هناك سوى خصوصيتن متواجهتين. لكن إحداهما تتمتع بحماية القانون، وبالقوة لذاتها.

هذه اللغة «الشمولية» عادت لتحيي سيكولوجية المعلمين: فهي تسمح للغة بأن تتخذ من الآخرين موضوعاً لها، وهي تصف وتدين في الوقت نفسه. إنها سيكولوجية نعتية، لا تعرف إلا خلع الصفات على ضحاياها وتجهل أي شيء عن الفعل بمعزلٍ عن المقولة المذنبة التي يُدخلونها فيها على الرغم منها - وهذه المقولات، هي مقولات الكوميديا الكلاسيكية أو دراسة الخط، التي نقول من خلالها عن أحدٍ بأنه مُتبجح، غضوب، أناني مُحتال نهَّاب قاسٍ، فالإنسان غير موجود بالنسبة لهذا العلم إلا من خلال «الصفات» التي يشير

(*): المثال بالعربية غير واضح. أما بالفرنسية فإن في جملة هل ذهبت ETES. VOUS. ALLE، الفعل ALLE (من ذهب) يتماثل مع الاسم «ALLEE = درب...» ومن هنا الاختلاط بالمعنى والجواب الوارد أعلاه، والذي لا علاقة له بالسؤال.[م].

بها المجتمع على أنه غرض مماثلة سهلة نوعاً ما، أو موضوع محترم إلى حدٍّ ما. ونظراً لأن هذه السيكولوجية مفيدة وتضع أي حالة من حالات الوعي بين قوسين، فهي مع ذلك تزعم إقامة الفعل على جوانية INTERIORITE مسبقة، إنها تفترض وجود «الروح».

وتحكم على الإنسان بأنه «وعي» دون أن تتحرج من وصفها له قبل ذلك كموضوع (شيء). علم النفس ذاك، الذي يمكن أن يقطعوا رأسك اليوم باسمه، قد جاء مباشرة من أدبنا التقليدي، الذي يدعوه الأسلوب البورجوازي بأدب الوثيقة الإنسانية. وباسم الوثيقة الإنسانية هذه تمَّ الحكم على العجوز دومينيتشي. وتحالفت العدالة مع الأدب وتبادلا تقنياتهما القديمة، كاشفين بذلك عن تطابقهما العميق مع بعضهما، ويخاطر أحدهما بنفسه عن طريق الآخر بشكل سفيه. فخلف القضاة القابعين في كنباتهم القاسية هناك يقبع الكتاب (جيونو - سالاكرو). ومن يجلس وراء مقرأ الاتهام؟ أهو رجل قانون؟ لا، بل هو «حكواتي غريب»، يملك عقلاً لا غبار عليه و«قريحة مذهلة» (تبعاً لشهادة حسن السلوك العجيبة التي أعطتها صحيفة لوموند للمحامي العام).

الشرطة نفسها تضع هنا تشكيلتها الكتابية (مفوض المقاطعة يقول: «لم أرَ في حياتي كذاباً مُمثلاً أكثر منه، ولا لاعباً أكثر حذراً منه، ولا حكواتياً أكثر إثارة، ولا مكّاراً أكثر دهاءً، ولا رجلاً سبعينياً أكثر جسارةً، ولا مستبداً مثله، ولا حاسباً لعواقب الأمور أكثر احتيالاً وباطنية منه... غاستون دومينيتشي مدهش للنفوس البشرية والأفكار الحيوانية. ليس له عدة وجوه، زعيم الأرض العظيمة المُزيف هذا له مائة وجه!») الطباقات. والإستعارات والتحليقات، أي أن البلاغة الكلاسيكية كلها هي التي تقوم باتهام الراعي العجوز. وأخذت العدالة هنا قناع الأدب الواقعي، القناع المضاد للريف. ومع هذا فالأدب نفسه جاء إلى المحكمة للبحث عن وثائق «إنسانية» جديدة، وليلتقط من على وجه المتهم ونقل المشتبه بهم بشكل بريء انعكاس سيكولوجية كانت، مع ذلك أول من فرض ذلك الأدب عن طريق العدالة.

وإزاء أدب الاكتظاظ REPLETION (المقدم باستمرار على أنه الأدب «الواقعي» و«الإنساني»).

هناك أدب التمزق: ومحاكمة دومينيتشي كانت تنتهي إلى الأدب الأول. وهنا لم يكن سوى كتاب جائعين للواقعي وللحكائين اللامعين الذين تطيح قريحتهم «الباهرة» برأس إنسان مهما تكن درجة ذنب المتهم. وهناك أيضاً مشهد الرعب الذي يهددنا جميعاً: وهو الرعب الناتج عن قيام السلطة بالحكم علينا، وهي لا تريد إلا سماع اللغة التي تعيرنا إياها. نحن جميعاً دومينيتشي بالقوة، لسنا قتلة. إنما نحن متهمون محرومون من اللغة، والأسوأ من هذا أننا غرباء الزي. مهانون ومحكوم علينا من قبل متهمينا. إن سرقة لغة الإنسان باسم اللغة. عملية تبدأ بها الجرائم المشروعة كافة.

أيقنة(*) القس بيير

تتمتع أسطورة القس بيير بميزةٍ ثمينة وهي: رأس القس. فهو رأس جميل، يقدم لك كافة علامات التبشير: النظرة الطيبة، قصة الشعر الفرانسيسكانية، واللحية المبشرة، تكملها سترة مبطنة بالفرو لرجل دين عامل، وعصا الحاج، وبهذا تجتمع فيه مؤشرات الأسطورة مع مؤشرات الحداثة.

فقَصَّة شعره نصف المحلوق، دون تحضير، لاسيما دون شكلٍ، لا شك أنها تزعم استكمال قَصَّته مجردة تماماً عن الفن وعن التقنية، أي أنها نوع من الحالة «صفر» للقصة، لا بد للإنسان أن يقص شعره، لكن ينبغي لهذه العملية الضرورية ألا تفرض أية صيغة خاصة من صيغ العيش: لتكن، لكن دون أن تكون شيئاً ما. إن قصة شعر القس بيير، التي صيغت لتحقق، ظاهرياً، توازناً حيادياً بين الشعر القصير (وهو تقليد لازم لمن لا يحب إظهار نفسه) وبين الشعر المهمل (وهي حالة خاصة تبين احتقار التقاليد الأخرى) تتفق مع هذا النموذج الشَّعري الأولي للقداسة: فالقديس أولاً وأخيراً كائن شكلي، وفكرة الموضة تتنافر مع فكرة القداسة.

لكن الأشياء هنا تتعقد - ونتمنى أن يكون ذلك دون معرفة القس - ذلك أن الحال هنا، كما هي في موضعٍ آخر، ذلك أن الحيادية تنتهي لتعمل كعلامة على الحيادية، وإذا أراد المرء ألا يلاحظه الآخرون حقيقةً، لا بدّ

(*): الأيقنة هي دراسة كل ما يمثل عهداً أو شخصاً شهيراً من رسوم وتماثيل [المنهل].

عندها من إعادة النظر في كل شيء. إن قَصَّة الشعر «صفر» تفصح بكل بساطة عن الفرانسيسكانية، وهذه القَصَّة التي نظر إليها في البداية بشكل سلبي حتى لا تعارض مظهر القداسة، سرعان ما تحولت إلى صيغة تفضيلية ذات دلالة. إنها تُلبسُ القسَّ قناع القديس فرانسوا. ومن هنا نشأت الأيقنة الفريزية لهذه القَصَّة في النشرات المصورَّة، وفي السينما (حيث لا يحتاج الممثل ريباز إلى أكثر من التزين بها حتى يختلط حتماً بصورة القسِّ).

هذه الدارة، هي نفس الدارة الأسطورية المتعلقة باللحية. لا شك أن اللحية يمكن أن تكون إحدى الدلائل على شخصية الرجل الحرِّ، المنعزل عن التقاليد اليومية لعالمنا، والذي يكره إضاعة وقته في حلاقتها: يمكن للانبهار الناشىء عن الصدقة أن يولد منطقياً هذا النوع من الاحتقار، لكن علينا أن نلاحظ بأن اللحية الكنسية (اللاهوتية) لها أسطوريتها الخاصة بها: فلا يمكن لأحد الكهنة أن يلتحي عن طريق المصادفة؛ فاللحية في هذا الوسط هي صفة تبشيرية أو كبوشيَّة، ولا يمكن أن تدل إلاَّ على الكهنوتية وعلى الفقر. وهو تجرِّد حاملها من طبقة رجال الدين العلمانية. ينتظر من رجال الدين المُرط أن يكونوا أبناء زمانهم، أما الملتحون فعليهم أن يكونوا متعلقين بالدين، فرولو الرهيب كان حليقاً، والأب الطيب دوموكو كان ملتحياً -خلف اللحية ينتهي الأمر قليلاً إلى المُطرانة أي إلى التدرج الطبقي، أي إلى الكنيسة السياسية، حيث نبدو أكثر حرية، وقناصين إلى حدٍ ما، باختصار، نبدو أكثر بدائية، ننتفع بالخطوة التي كانت للمتوحدين الأوائل، ونملك الصراحة القاسية لمؤسسي الرهبانيات، المؤتمنين على الروح. في مقابل الحرف، أن إطلاق اللحى، يعني تقصي المنطقة بالقلب نفسه، وكذلك البريتونيا أو نيا سالاند.

حتماً القضية ليست معرفة كيف تمكنت غابة العلامات هذه من تغطية القس بيير (مع أنه في الحقيقة، من المدهش أن تكون صفات الطيبة أنواعاً من القطع القابلة للنقل، وموضوع تبادل سهل بين الواقع القس بيير كما

يظهر في مجلة ماتش. والتخيل: القس بيير كما يظهر في الفلم، وبكلمة واحدة يظهر المبشر منذ اللحظة الأولى جاهزاً ومجهزاً للسفر العظيم، سفر إعادة التكوين والأساطير). وأسأل نفسي فقط عن الاستهلاك الضخم الذي يقوم به الجمهور لهذه العلامات. وأراه (الجمهور) مطمئناً بفضل التطابق العجيب بين شكل معين وبين ميلٍ ما؛ جمهورٌ لا يشك بأحدهما لأنه يعرف الآخر، جمهورٌ لم يعد قادراً على الوصول إلى تجربة المُبشِّر إلا بواسطة سقط متاعه، ومعتاد على الإحساس بشعورٍ طيبٍ أمام مخزن القداسة. وإني لقلقٌ على مجتمعٍ يستهلك بشكل نهمٍ جداً، ملصق الإحسان لدرجة ينسى معها مُساءلة نفسه عن عواقب هذا الاستهلاك واستخداماته وحدوده، وهنا أصلُ إلى سؤال نفسي: أليست أيقنة القسّ بيير الجميلة والمؤثرة ذريعة يسمح من خلالها جزء كبير من الأمة لنفسه باستبدال علامات واقع العدالة بعلامات الإحسان؟

روايات وأطفال

إذا ما صدقنا ما جاء في مجلة ELLE (هي) التي جمعت سابقاً سبعين روائية في صورة واحدة، فإن الكاتبة تشكل نوعاً حيوانياً ZOOLOGIQUE فريداً لأنها تلد الروايات، وتلد الأطفال بلا نظام.

فالمجلة تقول، على سبيل المثال: جاكلين لونوار (عندها ابنة ورواية)، مارينا غراي (عندها ابن ورواية)، نيكول ديتروي (عندها ولدان وأربع روايات) الخ.

فما الذي يعنيه هذا؟ إنه يعني: إن الكتابة سلوك مجيد، لكنه جسور. الكاتب هو «فنان»، نعترف له ببعض الحق في البوهيمية، وبما أنه بشكل عام، أو على الأقل في فرنسا مجلة ELLE، مكلف بتقديم أسباب إحساسه الجيد إلى المجتمع، فعليه أن يدفع ثمناً للخدمات التي يقدمها إليه. فنعترف له ضمناً بأن يعيش جزءاً من حياته بشكل شخصي. لكن حذار: فعلى النساء ألا يعتقدن بأنهن قادراتٌ على الاستفادة من هذا الحلف دون أن يخضعن لواقع (نظام) الأنوثة الأبدي، فالنساء على الأرض مخلوقات لوضع الأطفال للرجال، ليكتبن ما شئنّ، وليقمن بتزيين شروط حياتهنّ، لكن عليهن ألا يخرجن من هذه الشروط أبداً: وينبغي على مصيرهن التوراتي ألا يتكدر بتلك الترقية الممنوحة لهنّ وعليهن أن يدفعن من أمومتهن ضريبةً لتلك البوهيمية المرتبطة بشكل طبيعيٍ بحياة الكاتب.

إذن، كوني أيتها المرأة شجاعة وحرة، العبي لعبة الرجل، واكتبي مثله، لكن إياك أن تبتعدي عنه أبداً. عيشي تحت بصره. وليكن أطفالك عوضاً لك

عن رواياتك، جربي مهنتك قليلاً. لكن عودي بسرعة إلى شرطك:. روايةٌ، طفلٌ، قليلٌ من النسويَّة، وقليلٌ من روح الحياة الزوجية. لنربط مغامرة الفن بأوتاد البيت الصلبة: كلاهما سيستفيدان كثيراً من هذه الحركة المستمرة. ففي الأساطير، يمكن للعون المتبادل أن يُمارس دائماً.

على سبيل المثال. ربة الفنِّ تمنح عظمتها إلى ربات البيوت البسيطات. بالمقابل، وكشكرٍ على هذا العطاء الطيب، فإن أسطورة الولادة تقدم لربة الفنِّ، ذات الصيت الخفيف أحياناً، ضمانة قابلية احترامها. إنه الديكور المؤثر لبيت الحضانة. إذن فكل شيءٍ يتجه نحو الأفضل في أفضل العوالم - عالم مجلة ELLE: لتكن المرأة واثقة، فهي تستطيع أن تحظى بمكانةٍ عاليةٍ مثلها مثل الرجل في مجالات الإبداع. لكن ليطمئن الرجل. لن تنتزعٍ منه زوجته بالرغم من ذلك. إذ أن طبيعتها تلزمها بأن تبقى مولدة جاهزة.

مجلة ELLE تمثل أحد المشاهد على طريقة موليير، فهي تقول نعم من جانب ولا من جانب آخر، وتتهمك في ألا تزعج أياً كان. وكما هو حال دون جوان بين فلاَّحَتيه. تقول المجلة للنساء: أنتن والرجال سواسية، وتقول للرجال: زوجتك لن تكون أبداً سوى امرأةٍ.

للوهلة الأولى يبدو الرجل وكأنه غائبٌ عن التوليد المزدوج. ويبدو أن الروايات تأتي وحيدة كما يأتي الأطفال. فهم لا ينتمون إلاّ إلى الأم، ولو قليلاً. ولأننا نرى الأعمال والأطفال سبعين مرة بين قوسين. نعتقد أنهم جميعاً ثمرة خيال وحلم. ومنتوجات عجيبة لتوالد عذري PARTHENOGENESE مثالي يقدم للمرأة، دفعة واحدة. أفراح الإبداع البلزاكية وأفراح الأمومة الناعمة. أين هو الرجل إذن في لوحة العائلة هذه؟ إنه في مكان ولا مكان. كالسماء، أو الأفق إنه السلطة التي تحدد الشرط وتحيط به في آن معاً. هذا هو العالم: حيث النساء فيه يشكلنّ دائماً نوعاً متجانساً، وجسداً متكوِّناً. متمسكاً بامتيازاته، وأكثر حباً لعبوديته: الرجل غير موجود حول هذا العالم. يضغط من كافة النواحي. يوجد. إنه دائماً

الغياب الخالق. غياب المكان الراسيني: عالم بلا رجال. لكنه يتكوَّن من نظرة الرجل. إن عالم ELLE النسائي هو تماماً عالم الحريم.

في أي مسعى من مساعي ELLE هناك حركة مزدوجة: اغلق باب الحريم ثم عندئذ ما عليك إلا إطلاق المرأة. احببن واعملنّ واكتبنّ أيتها النساء، وكنّ ربات أعمال أو أدب لكن تذكرنّ دائماً أن الرجل موجود، وأنكنّ لم تُصنعن كما صُنع هو: نظامكن حرٌّ شريطة أن يرتبط بنظامه. حريتكن بذخٌ، وهي غير ممكنة إلّا إذا اعترفتنّ أولاً بالواجبات التي تمليها عليكن طبيعتكن. اكتبن إذا شئتنّ، فسنكون فخورين جداً بذلك، لكن ضعن في أذهانكن إنجاب الأولاد، لأنَّ هذا جزءٌ من قدركن. هذه هي الأخلاق اليسوعية: خذن بالترتيبات اللازمة لشرطكن، لكن إياكن والتخلي عن المُعتقد الذي تقوم عليه تلك الترتيبات.

ألعاب

أن يعتبر البالغ الفرنسي الطفل كآخر مختلف عنه، فليس هناك مثال على هذا أفضل من اللعبة الفرنسية. فالألعاب الدارجة هي أساساً عالمٌ مصغرٌ عن عالم البالغين. فكلاهما نسخٌ مصغرةٌ للأغراض البشرية. كما لو لم يكن الطفل بنظر الجمهور، في المحصلة سوى رجل أصغر، مسخ ينبغي أن تقدم له الألعاب التي تناسب حجمه.

أما الأشكال المُخترعة فنادرةٌ جداً: بعض ألعاب التركيب القائمة على موهبة القيام بأعمال صغيرة، وحدها فقط تقدم أشكالاً ديناميكية. أما باقي الألعاب الفرنسية فتدل باستمرارٍ على شيءٍ ما، وهذا الشيء يكون دائماً كله مُمجمعاً(*) SOCIALISE، يتكون من أساطير أو تقنيات الحياة الحديثة الراشدة: الجيش، الإذاعة، مراكز البريد، الطب (محافظ الطبيب الصغيرة، غرفة عمليات للدمى) المدرسة، الحلاقة الفنية (القبعات المتوجة، الطيران (المظليون)، وسائل النقل (قطارات، سيارات سيتروين، نجوم، دراجات فسبا، محطات الوقود)، العلوم (دمى مريخية).

أن تجسد الألعاب الفرنسية، وبشكل تامٍّ ومسبقٍ، وظائف البالغين، ليس من شأنه حتماً إلا تهيئة الطفل لقبولها جميعاً، وذلك بأن تشكل لديه، قبل أن يبدأ بالتفكير، الذريعة التي أوجدت دائماً الجنود وسعاة البريد ودراجات الفسبا. هنا، تقوم اللعبة بتسليم قائمة بكل شيء لا يُدهش البالغ:

(*): متكيف مع حياة الجماعة [م].

الحرب، البيروقراطية، القبح، سكان المريخ. إلخ. ثم إنه ليست المحاكاة علامة على الاستسلام إنما حرفية تلك المحاكاة - للعبة الفرنسية - تشبه رأساً مُصغراً لجيفارو(*). حيث نجد تجاعيد البالغ وشعره لا تتجاوز حجم التفاهة. وهناك، على سبيل المثال، دمى تتبول، ولها بلعوم، ويُقدم لها الرضاعة، وتبلل قماطها. ولا شك أن الحليب سيتحول عما قريب في بطنها إلى ماء. ومن هنا يمكن تهيئة الفتاة لسببيتها المنزلية، و«تكييفها» مع دورها المستقبلي كأمٍّ. لكن الطفل إزاء عالم الأشياء المنسوجة والثمينة، لا يمكنه أن، يتكوَّن إلا باعتباره مالكاً ومرتفعاً، لكنه لن يكون أبداً مبدعاً. إنه لا يقوم باختراع العالم بل يستخدمه: فنحن نهيء له حركات خالية من المغامرة ومن الدهشة والفرح. إننا نجعل منه مالكاً مُعقداً، عاجزاً حتى عن اختراع دوافع السببية الراشدة، فنحن نقدمها له جاهزة. وما عليه إلا استعمالها. لأننا لا نقدم له أبداً ما من شأنه التفكير فيه. فأقل الألعاب التركيبية شأناً، تقتضي تعلماً مختلفاً للعالم، شريطة ألا تكون تلك اللعبة معقدة ومُرهفة جداً: الطفل لا يخلق في هذا العالم أبداً أشياء ذات دلالة، ولا يهمه كثيراً أن تحمل تلك الأشياء اسماً راشداً: فما يقوم بممارسته: ليس استخداماً، إنما هو عملية خلق DEIMURGIE إنه يخلق الأشياء التي تمشي وتتدحرج، إنه يبدع حياةً وليس ملكيةً خاصةً، وفي ذلك العالم تتصرف الأشياء من تلقاء نفسها، فهي لم تعد فيه مادة جامدة ومعقدة في باطن يده. غير أن ذلك نادر: فاللعبة الفرنسية عادة، إنما هي لعبة محاكاةٍ، تريد أن تصنع أطفالاً مُستخدِمين، ليس أطفالاً مُبدعين.

لا يمكن التعرف على (بَرْجَزة) اللعبة من خلال أشكالها فحسب، وهي أشكال وظيفية إنما أيضاً من خلال جوهرها، فالألعاب الدارجة هي، وبشكلٍ قبيحٍ، منتوجات كيميائية، وليس منتوجات طبيعية، وكثيرٌ منها الآن مُقولب في

(*): جيفارو: من هنود الأمازون، الذين اشتهروا بتصغير الرؤوس (نحتاً أو تمثلاً، أو رسماً) [م].

عجائن مُعقدة. وللمادة البلاستيكية فيها، شكلٌ منفرٌ وصحي في آنٍ معاً، وهذه المادة تقتل المتعة والنعومة وإنسانية اللمس، وعندنا دليلٌ مذهلٌ على ما نقول: وهو الغياب التدريجي لمادة الخشب، مع أنها مادة مثالية من حيث صلابتها وطراوتها، وحرارة ملمسها الطبيعية. الخشب ينتزع من أي شكل يدخل فيه جرح الزوايا الحادة جداً وبرودة المعدن الكيميائية. وحينما يتعامل الطفل مع الخشب ويصطدم به فلا يهتز ولا يصرصر، فصوته خافت وواضح في الوقت نفسه. إنه مادة مألوفة وشاعرية تدعُ الطفل في استمرارية التماس مع الشجرة والطاولة والأرض الخشبية. الخشب لا يجرحُ ولا يتعطل ولا ينكسر، ومع أنه يُستهلك إلا أنه يستمر طويلاً ويعيش مع الطفل، ويمكنه أن يغير شيئاً فشيئاً العلامات القائمة بين الشيء وبين اليد. إذا مات فإنه يتقلص، ولا ينتفخ كتلك الألعاب الآلية (الميكانيكية) التي تختفي بسبب انفتاق نابض تعطل. الخشب يضعُ أشياء أساسية، أشياء دائمة. لكن لم يعد هناك من هذه الألعاب الخشبية، تلك الحظائر الفوجية (نسبةً إلى جبال الفوج) التي كانت ممكنة أيام كانت المهن اليدوية. تغدو اللعبة، من الآن فصاعداً، كيميائية ذات جوهر ولون. مادتها تعلم الطفل حساسية وجود الاستعمال، وليس حساسية وجود المتعة. لكن هذه الألعاب سرعان ما تموت، وإذا ماتت فلا حياة لها بالنسبة للطفل.

(الفيضان)
لم يغمر باريس

على الرغم من المتاعب أو المصائب التي تسبب بها فيضان كانون الثاني 1955 لآلاف الفرنسيين. فقد كان نوعاً من الاحتفال أكثر منه كارثة.

أولاً: لقد غرّب الفيضان بعض الأشياء، وجدد إدراك العالم، وذلك بأن أدخل فيه بعض النقاط الغريبة مع أنها قابلة للتفسير: إذ لم تعد ترى من السيارات سوى سقوفها. وأعمدة مصابيح الشوارع مبتورة، لا ترى منها سوى الرؤوس وهي طافية كأنها النيلوفر، وبيوت مقطعة كمكعبات الأطفال. وهناك قطة محاصرة منذ عدة أيام فوق شجرة. تلك الأشياء اليومية كلها ظهرت فجأة وهي مفصولة عن جذورها، ومحرومة من الجوهر العاقل. ألا وهو الأرض. ومن فضائل هذا الانقطاع أنه ظل غريباً دون أن يكون مُنذراً بالخطر بشكل سحري. وهذه الطبقة المائية تشكل فعل التزييف الناجح، إلا أنه تزييف معروف. واستمتع الناس برؤية الأشكال وقد تبدل منظرها. غير أنها ظلت «طبيعية». واستطاعت روحها أن تبقى مثبتة على المعلول دون النكوص في الألم نحو ظلمة العلل (الأسباب). لقد قلب الفيضان الرؤية اليومية. دون أن يزيحها نحو العجائبي. فالأشياء انطمست جزئياً لكنها لم تتشوه: كان المشهد فريداً لكنه معقول.

أي انقطاع فضفاض قليلاً يقود إلى الاحتفال: فالفيضان لم يختر بعض الأشياء ويغرر بها. لقد قلب الحس بوجود المنظر والتنظيم السلفي

للآفاق: فالخطوط المعتادة للتأليف (المساحة) CADSTRE، وستائر الأشجار وصفوف البيوت والطرقات وحتى مجرى النهر وهذا الاستقرار الزاوي الذي يهيىء جيداً لأشكال الملكية، كل ذلك أمحى واحتد من الزاوية إلى السطح PLAN: لا طرقات ولا ضفاف ولا اتجاهات. كل ما هنالك مادة مسطحة لا اتجاه لها، فتوقف بهذا مصير الإنسان، وتفصله عن العقل وعن ماعونية(*) الأماكن.

أما الظاهرة الأكثر إثارة فهي بالتأكيد غياب النهر نفسه: من كان السبب في كل هذا الانقلاب لم يعد موجوداً. لم يعد للماء مجرى. وشريط النهر، ذلك الشكل الجغرافي الذي يحبه الأطفال، يتحول من الخط إلى السطح، ولم يعد لأحداث الفضاء أي سياقٍ، ولم يعد هناك أي تدرج بين النهر والطريق والحقول والمنحدرات والأمواج الأرضية، وفقد المنظر البانورامي سلطته الكبرى التي تكمن في تنظيم الفضاء على شكل متتابع الوظائف. إذن يحمل الفيضان اضطرابه إلى صميم الارتكاسات البصرية. غير أن هذا الاضطراب لا ينذر بالخطر من الناحية البصرية (أتحدث هنا عن صور الصحافة التي تشكل الوسيلة الوحيدة الفعلية للاستهلاك الجماعي للفيضان): إذ توقف تملك الفضاء، واندهش الإدراك، لكن الإحساس الشامل ظلَّ ناعماً وهادئاً وثابتاً، واتجه النظرُ إلى شعشعةٍ لا متناهية: فالانقطاع المرئي اليومي لا يدخل في إطار الصخب. إنه تحول لا نرى منه سوى طابعه المُنجز، ذلك الذي يبعد عنه «هوله».

هذه المرحلة من سكون المنظر المرهون بفيض الأنهار الهادئة في توقف (ترقب) الوظائف وفي أسماء الطبوغرافيا الأرضية، بهذه المرحلة ترتبط أسطورة الانزلاق الجميلة: فأمام صور الفيضان، يشعر القارىء بأنه ينزلق بالوكالة. وهنا يكمن النجاح الكبير لتلك المشاهد التي نرى فيها المراكب وهي

(*): أي تفصله عن إمكانية الاستفادة من الأماكن.[م].

تطوف الشوارع: وهذه المشاهد عديدة، وقد تبين أن الصحف والقراء كانوا تواقين لمشاهدتها، ذلك لأن الناس يرون من خلالها وقد تحقق على صعيد الواقع ذلك الحلم الأسطوري العظيم، الحلم الطفولي برؤية السائر المائي (الذي يمشي على سطح الماء). وبعد آلاف السنوات من الإبحار، لا يزال المركب موضوعاً مدهشاً: فهو يثير الرغبات والشهوات والأحلام. فالأطفال في لعبهم والعمال المبهورين أمام الرحلة البحرية، جميعهم يرون في هذا وسيلة للخلاص، وحلاً دائم الإدهاش لقضيةٍ طالما صعب على الحسِّ السليم تفسيرها. الفيضان يعيد هذا الموضوع إلى الأذهان، ويحيطه بإطارٍ مثيرٍ هو الشارع المعتاد: فها نحن نستقل المركب للذهاب إلى البقالية، والقسُ يدخل الكنيسة على ظهر مركبه، والعائلة تذهب للتسوق على ظهر كانوية (مركب هندي).

إلى هذا النوع من المراهنة، تضاف غبطة إعادة بناء القرية والحي، ووضع طرق جديدة فيها، واستخدامها تقريباً كمكان مسرحي، وتنويع الأسطورة الطفولية المتعلقة بالكوخ عن طريق الاقتراب الصعب من البيت - الملجأ، الذي يدافع عنه الماء نفسه كما القلعة أو كالقصر البندقي (نسبة إلى البندقية) إنه لأمرٌ متناقضٌ. فقد جعل الفيضان من العالم أكثر جاهزية، وأكثر قابلية لأن نتحكم به بلذة تشبه تلك التي يشعر بها الطفل وهو يتصرف بألعابه، يسبر أغوارها ويستمتع بها. فلم تعد البيوت سوى مكعبات، وخطوط الحديد مجرد خطوطٍ معزولة، والقطعان عبارة عن كتل محمولة. والمركب الصغير، تلك اللعبة المفضلة في عالم الأطفال، هو الذي لم يعد لهُ أيةَّ جذورٍ.

إذا انتقلنا من أساطير الإثارة إلى أساطير القيمة، فإن الفيضان يحتفظ بالمخزون نفسه من الغبطة: فقد تمكنت الصحافة من أن تنمي فيه، وبسهولةٍ فائقةٍ حركة من التضامن وإعادة تكوين الفيضان، بشكل يومي، كحدث جامعٍ للناس. ويعود السبب في ذلك إلى طبيعة الشر المتوقعة: فقد انطوت الصحافة مثلاً على شيءٍ دافيءٍ وفعالٍ حينما كانت تحدد اليوم الأقصى للفيضان،

والمهلة العلمية الممنوحة تقريباً لانفجار الشرّ. استطاعت جمع الناس حول تحضير عقلاني للعلاج: بناء السدود، سد الثغرات، نقل السكان. وهذا يشبه الغبطة نفسها التي ترافق إدخال المحاصيل أو الغسيل قبل أن تثور العاصفة، أو رفع جسر متحرك في رواية المغامرات، أي الصراع ضدّ الطبيعة باستخدام سلاح الزمن وحده في تهديده لمدينة باريس، استطاع الفيضان أن يتغلف بأسطورة الـ 48(*) حيث أقام الناس «المتاريس» ودافعوا عن مدينتهم ضد جحافل الأعداء بمساعدة قطع البلاط. هذا النوع من المقاومة الأسطورية أبهرت الناس لاسيما وأنها قامت على أساس صور الحواجز والخنادق وحواجز الرمل التي يقوم الأولاد ببنائها على الشواطىء وهم يسرعون في نضالهم ضدّ مدّ البحر.

لقد كان هذا العمل أكثر نُبلاً من ضخ الماء في الأقبية، بحيث لم تستطع الصحافة أن تستفيد منه أي شيء يذكر كمادة لعملها، ونظراً لأن البوابين لم يفهموا الفائدة من تجفيف الماء والإلقاء به مرة أخرى في النهر الفائض. لقد كان من الأفضل إبراز صورة تعبئة الجيش، والقوارب المطاطية ذات المحرك، ومساعدة الجماعة، وحملة إنقاذ «الأطفال والمسنين والمرضى». لأن السفينة أسطورة ناجحة حيث تكون الإنسانية في أبعادها إزاء العناصر، تتكشف فيها وتكون لنفسها من خلال الوعي الضروري لسلطاتها، وتخرج من الشقاء نفسه حتمية أن العالم قابل لأن نتحكم به.

(*): المقصود بذلك الحرب الأهلية التي نشبت في فرنسا خلال شهر شباط عام 1848 بين أنصار الجمهورية من جهة وأنصار الملكية من جهة أخرى [م].

بيشون
في بلاد الزنوج

مجلـة بـاري ماتـشي، روت لنـا قـصة فيهـا كـثير مـن المعلومـات عـن الأسـطورة البورجوازيـة الـصغيرة للزنجـي. فقـد قـام زوجـان أسـتاذان بتقـصي بلاد أكلة لحوم البشر لكي يمارسا فيها الرسم. وحينما عادا كان معها ابنـهما بيشون الـذي لا يتجاوز عمـره بـضعة أشـهرٍ. وقد ذُهـل الكثيرون إزاء شـجاعة الوالدين وبيشون.

أولاً، لـيس هنـاك مـا يـثير الحفيظـة، أكثـر مـن الحـديث عـن بطولـة لا موضوع لها. وحينما يشرع المجتمع، بشكلٍ مجاني، في تنمية أشـكال فضائلها، فـإن هـذا المجتمـع يعـيش حالـةً خطـيرةً. فـإذا كانـت المغـامرات الـتي شـهدها الصغير بيشون حقيقية (سيول عارمة، حيوانات مفترسة، أمـراض... الخ) كـان من الحماقة أن تُفرض عليه، هذه المغامرات بحجة السفر إلى أفريقيا للرسـم، ولإرضاء الغرور المشكوك فيـه، والـذي ينطـوي علـى وضـع فـيضٍ مـن الـشمس والضوء، على قطعة قماش (لوحة معدة للرسم). وكم هو أمرٌ مُدان، أن نجعـل مـن هـذه الحماقـة (الـسخافة) جـرأة جميلـة، تزينيـة ومـؤثرة. هنـا، نـرى كيـف تعمل الشجاعة: هذا الفعل إنما هو فعل شكلي وأجوف، وبمقدار ما يكون بـلا أسباب موجبـة، فإنـه يـثير التقـدير. هـذا يعـني أننـا نعـيش في صـميم حـضارة الكشّافة حيث تنفصل مدونة المشاعر والقيم تماماً عن القضايا المحرمة حـول التـضامن والتقـدم. وهـي الأسـطورة القديمـة حـول: «الشـخـصية» أي أسـطورة

«الترويض» فغنائم بيشون تنتمي إلى نوع الارتقاءات الفريدة من نوعها: كتلك التظاهرات ذات الطابع الأخلاقي التي لا تحقق قيمتها النهائية إلا من خلال الدعاية التي تُحاط بها. في بلادنا غالباً ما ترتبط الأشكال المُمجمعةُ للرياضة الجماعية بشكلٍ تفضيليٍّ للرياضة النجومية، حيث الجهد العضلي لا يؤسس فيها تعليماً للإنسان حول جماعته إنما يؤسس أخلاق التباهي، وغرائبية EXOTISME التحقق، أي نوع من روحانية المغامرة المنبتة بشكلٍ مخيفٍ، عن أي اهتمام بالألفة ومخالطة الناس.

إن سفر والدي بيشون إلى صقع محددٍ في مكان آخر، بشكل غامض جداً، يدعونه بلاد الزنوج الحمر، وهو نوع من الأماكن الرومانسية التي يزيلون عنها، دون أن يبدو ذلك مقصوداً، صفاتها الواقعية جداً، إنما يقترح اسمها الأسطوري غموضاً غريباً في لون سحنتها، وفي الدم الذي يزعمون أن سكانها يشربونه. لقد عُرضت هذه الرحلة علينا على شكل فتح: لا شك أن الزوجين سافرا إليها من غير سلاح، اللهم إلا سلاح «خشبة الألوان والريشة». ويبدو الأمر شبيهاً برحلة صيد أو بحملةٍ عسكرية، تقررت في ظروف ماديةٍ صعبةٍ (الأبطال يكونون دائماً فقراء لأن مجتمعنا البيروقراطي لا يقبلُ بأسفارٍ ذوي الرفعة) لكنها غنية بما لديها من شجاعة - وبعدم جدواها الرائع أو (القبيح). الفتى بيشون، من جهته، يقوم بدور البارسيغال(*). فهو يضع شُقرته وبراءاته وخصلات شعره وابتسامته، مقابل العالم الجهنمي لذوي الجلود السوداء والحمراء، والجلود المشطوبة والأقنعة المخيفة. طبعاً، هنا النعومة البيضاء هي المُنتصرة: فهذا بيشون يُخضع: «أكلة البشر» لسلطته ويصبح معبودهم (طبعاً لم يُخلق البيض إلا ليكونوا آلهة). بيشون عبارةٌ عن طفلٍ فرنسي طيب صغير يُخضع المتوحشين ويُطري عيشهم بسهولة ما بعدها

(*): دراما موسيقية مؤلفة من ثلاثة فصول كتبها شعراً ولحنها الموسيقار المشهور فاغنر عام 1882. وهي آخر أعماله المؤثرة (مقدمة، سحر الجمعة المقدسة.[م].

سهولة: هذا الطفل ذو العامين، بدلاً من أن يذهب إلى غابة بولونيا(*) تراه يعمل من أجل وطنه، تماماً كوالده الذي يتقاسم الحياة مع فصيلة من راكبي الإبل، ويطارد «النهّابين» في الأدغال.

سبق أن تعرفنا على صورة الزنجي التي ترتسم خلف هذه الرواية القصيرة المُنشطة: أولاً الزنجي يبعث الخوف في النفوس، وهو آكل لحم البشر. وإذا وجدنا أن بيشون كان بطلاً فذلك لأنه يخشى عليه من أن يؤكل. ولولا الوجود الضمني لهذا الخطر، لفقدت القصة فضيلتها في الصدم، ولما انبعث الخوف في نفس القارىء.

أضف أن المواجهات متعددة حيث الطفل الأبيض يقف وحيداً مهجوراً لا مبالياً، وهو مطروحٌ في دائرة من السود الخطرين احتمالياً (الصورة الوحيدة المطمئنة تماماً هي صورة الخادم BOY، والبربري المُدخن والمقترن بذلك المكان الآخر المشترك بين جميع القصص التي تدور في أفريقيا: الخادم السارق الذي يختفي مع انتهاء أعمال السيد). لدى كل صورة علينا أن نرتعش معاً يمكن أن يحدث: وهذا الممكن لا يتحدد أبداً لأن السرد هو سرد «موضوعي»! لكنه في الحقيقة يستند إلى التلاحم العاطفي بين اللحم الأبيض والجلد الأسود، بين البراءة والفظاظة، بين الروحانية والفظاعة. الجميلة تستعبد الحيوان، ودانييل يسمح للأُسود بلحسه، وحضارة الروحُ تسيطر على بربرية الغريزة.

إن الهدف العميق من عملية - بيشون هو إعطاء فكرة عن العالم الزنجي من خلال عيني الطفل الأبيض: كل ما في العملية، له مظهر المُهرج. وبما أن هذا الانتقاص يخفي تماماً الصورة التي يكونها الذوق العام عن الفنون والأعراف الغريبة، فهو قارىء مجلة ماتش وقد ترسخت رؤيته الطفلية؛ وهو موضوع أكثر فأكثر في هذا العجز عن تصور الآخرين، وهو

(*): غابة في باريس تحمل هذا الاسم [م].

التصور الذي سبق وأشرت إليه بخصوص أساطير البورجوازية الصغيرة. الحقيقة (المقصودة) هي أن الزنجي يفتقر إلى الحياة المتكاملة والمستقلة: إنه شيء غريب. ليس له سوى وظيفة طفلية هي وظيفة التسرية عن البيض بواسطة باروكيته (غرابته) المنذرة بالخطر غير المنظور: أفريقيا مهرجٌ خطير.

والآن إذا أردنا أن نضع في مقابل هذه الترسيمة العامة (هناك مليون ونصف يقرؤون مجلة ماتش) جهود علماء الأعراق لتوضيح الواقعة الزنجية والاحتياطات الدقيقة التي يتخذونها منذ زمنٍ بعيدٍ حينما يُضطرون إلى التعامل مع هذه المفاهيم الغامضة، «البدائية» و«العتيقة»، والنزاهة الفكرية لأناس مثل ماوس وليفي شتراوس أو لوروا غوران المعادين للمصطلحات العنصرية القديمة المقنعة، قلنا إذا وضعنا هذا مقابل ذاك، فإننا نفهم بشكلٍ أفضل، واحدةٌ من كبرياتَ أخطائنا: الطلاق الفادح بين المعرفة وبين الأسطورة. العلم يسير بسرعة وإلى الأمام في دربه، لكن التصورات الجماعية لا تلحق به، إنها متخلفةٌ عنه بقرونٍ، ظلّت تراوح في الخطأ بسبب السلطة والصحافة وقيم النظام.

لازلنا نعيش في عقلية ما قبل فولتيرية، هذا ما ينبغي لنا تكراره دوماً.

لأنه في عصر مونتسيكو وفولتير، إذا كان الناس يُدهشون لرؤية الفرس أو الهينوريين(*)، فقد كان ذلك ليخلعوا عليهم صفة البساطة. لو كان فولتير حيّاً اليوم لما كتب عن مغامرات بيشون كما كتبتها مجلة ماتش، ربما تخيل بالأحرى بيشوناً آكلاً للحوم البشر (أوكورياً) في مواجهة المهرج الغربي المُنبلم(**).

(*): أمة هندية كانت تقيم بين بحيرتي أونتاريو وهيرون. كانت حليفة للفرنسيين [م].

(**): أي صار مثله مثل قنبلة النابالم [م].

عاملٌ جذّاب

يشكل فيلم كازان: فوق أرصفة الميناء مثالاً جيداً على التدليس. تعرفون بلا شك أن الفلم يدور حول عامل ميناء جميل، لا مبالٍ وفظٍّ قليلاً (مارلون براندو) يستيقظ ضميره شيئاً فشيئاً بفضل الحب والكنيسة (حيث مثّلها قسٌ صدامي، ذو أسلوبٍ جذاب). ونظراً لأن يقظة الضمير هذه تتوافق مع إلغاء إحدى النقابات المدّلسة والمخالفة للقانون وقد شغلت عمال الميناء لمقاومة بعضٍ من مستغليهم، نظراً لهذا، تساءل بعضهم عما إذا: كنا إزاء فلم جريء، فلم «يساري» هدفه عرض القضية العمالية على الجمهور الأمريكي.

حقيقة الأمر، إنه ليس أكثر من عملية تلقيح (بالجدري) للحقيقة، التي أشرتُ إلى آليتها الحديثة جداً في معرض حديثي عن أفلام أمريكية أخرى: إنهم هنا يسندون إلى جماعة صغيرة من رجال العصابات وظيفة استغلال مجموعة أرباب العمل، وعن طريق هذا الشر المعترف به، والثابت كثبوت دُمّل خفيف ومقيت، يحولوننا عن الشر الحقيقي، متجاهلين تسميته ويخرجونه عن طريق التعاويذ.

ومع ذلك يكفي أن نقوم بشكلٍ موضوعي، بوصف «الأدوار» في فلم كازان لنستخلص طابعه التدليسي بلا منازع: البروليتاريا هنا تتكوّن من مجموعة من الكائنات الضعيفة، الحانية ظهورها تحت وطأة عبودية تراها جيداً دون أن تكون لديها الشجاعة على تقويضها. الدولة (الرأسمالية) تختلط بالعدالة المُطلقة، وهي وحدها السند الممكن ضد الجريمة والاستغلال: إذا تمكن العامل من الوصول إلى الدولة، إلى شرطتها ولجانها

المكلفة بالتحقيق، فقد أنقذ نفسه، أما من ناحية الكنيسة، التي تقبع تحت مظهر حداثوية مقولة: هل رأيتني، فهي ليست أكثر من قوة وسيطة بين بؤس العامل والسلطة الأبوية للدولة - ربة العمل. وفي نهاية المطاف فإن هذه الرغبة الشديدة في العدالة والضمير ستهدأ سريعاً، وستنحلُ في استقرار النظام المحسن الكبير حيث يعمل العاملون، وحيث يتصافح أرباب العمل، وحيث يبارك القساوسة بعضهم بعضاً في وظائفهم العادلة.

هذه هي النهاية التي لا يفطن الفلم إليها وهي اللحظة التي اعتقد فيها كثيرون أن كازان يبرز تقدميته بشكل ذكي: في المقطع الأخير من الفيلم نرى براندو وقد بذل جهداً خارقاً، وهو يقدم نفسه كعاملٍ جيدٍ واعٍ أمام رب العمل الذي كان بانتظاره. ورب العمل هذا كان مرسوماً بشكل كاريكاتوري واضح. قيل: انظروا كم يهزأ كازان من الرأسماليين بشكلٍ واضحٍ وخادعٍ.

هنا اللحظة المناسبة لتطبيق منهجية الهداية الذي اقترحه بريخت، ومعاينة نتائج انسجامنا مع الشخصية الرئيسة منذ بداية الفيلم. لا شك أن براندو يشكل بالنسبة لنا بطلاً إيجابياً يتعلق به قلب الجمهور على الرغم من عيوبه، وذلك وفقاً لظاهرة المشاركة التي لا نريد مشهداً ممكناً بمعزل عنها. حينما يُجرح البطل، يكبر بنظرنا لاسيما بعد استعادته لوعيه ولشجاعته، ويتجه نحو رب العمل خائر القوى فيعيد له عمله، عندها تتجاوز مشاركتنا حدودها ونتباهى دون أن نفكر من هذا المسيح الجديد ونشارك بلا تحفظ في صلبه. الحقيقة إن صعود براندو المؤلم يقود إلى الاعتراف السلبي بجماعة أرباب العمل الأبدية: إن ما يُدبر لنا، على الرغم من كل الصور الهزلية، هو الالتزام بالنظام. ومع براندو، وعمال الميناء، ومع عمال أمريكا كافة، فإننا نضع أنفسنا مع شعورنا بالانتصار والارتياح، بين أيدي جماعة أرباب العمل التي يعد مفيداً رسم شكلها الفاسد: فنحن مسلوبون منذ أمدٍ طويلٍ، ومفسدون في مشاركةٍ مصيريةٍ مع عامل الميناء هذا الذي لا يجدُ معنىً العدالة الاجتماعية إلا ليهديها ويقدمها إلى رأس المال الأمريكي.

لقد رأينا أن الطبيعة المشاركة لهذا المشهد هي التي تجعل منه موضوعياً فصلاً من الهداية. وبما أننا مهيؤون منذ البداية لأن نحب براندو، فلن نستطيع بعد أن ننقده أبداً أو حتى التنبيه لحماقته الموضوعية. ونحن نعرف أن بريخت قد اقترح منهجه بالابتعاد عن الدور ليكون ضدّ خطر هذا النوع من الآلية.

كان يمكن لبريخت أن يطلب من براندو إظهار سذاجته، وإفهامنا، على الرغم من أي تعاطف يمكن أن نبديه إزاء متاعبه، إنه لا يزال ممكناً، بل والأهم رؤية الأسباب والعلاج.

ويمكن تلخيص غلطة كازان بالقول: إن ما يهمنا الحكم عليه ليس الرأسمالي إنما براندو نفسه. إذ أننا ننتظر تمرد الضحايا أكثر مما ننتظره من صور جلاديها الهزلية.

وجه غريتاغاربو(*)

لا تزال غاربو تنتمي إلى عصر السينما الذي كان فيه سحر الوجه البشري يخلق لدى الناس أكبر الاضطرابات. وحيث كان المرء يضيع تماماً في الصورة البشرية كما لو كانت صورة في مصفاة. إذ كان الوجه يشكل حالة مُطلقة من حالات الشهوة التي لا نقوى على امتلاكها، ولا على الاستغناء عنها.

قبل سنوات كان وجه فالنتينو(**) يتسبب بوقوع الانتحارات، أما وجه غاربو فهو من نوع الحب العذري حيث تثير الشهوة مشاعر روحانية من الضياع.

لا شك أن ذلك الوجهُ هو وجه -موضوعٌ رائعٌ. ففي فلم الملكة كريستين الذي شاهدناه مرةً أخرى في باريس خلال هذه السنوات ترى المسحوق على وجهها، وله ثخانة القناع الثلجي. فهو ليس وجهاً مرسوماً بل هو وجهٌ مجصص، تدافع عنه مساحة اللون وليس خطوطه. في هذا الثلج الهش المتماسك في آنٍ معاً، وحدهما، العينان السوداوان الشبيهتان بلبٍّ غريبٍ، والخاليتان أبداً من التعابير، تشكلان جرحين مرتعشين قليلاً. حتى في أقصى

(*): غريتاغوستافسون: ممثلة سينمائية سويدية تحمل (حملت) الجنسية الأمريكية. ولدت في استوكهولم عام 1905. سميت بالإلهية لشخصيتها الفتانة ولجمال نظراتها [م].

(**): رودولفو غيغلييمي فالنتينو: ممثل أميركي من أصل إيطالي (1895-1926). ترك عمله كراقص في النوادي الليلية. ليتجه إلى السينما. وأصبح معبوداً لجماهير النساء بفضل وسامته. ويعتبر أول نجم ذكري في تاريخ السينما [م].

حالات جماله، هذا الوجه غير المرسوم بل المنحوت في الهشاشة والنعومة الملساء، أي أنه وجه كامل وآنيٌ في وقتٍ واحد، هو أشبه بوجه شارلو (شارلي شابلن) الطحيني، بعينيه الشبيهتين بنباتٍ قاتم ووجهه الطوطمي.

إن تجربة القناع الكامل (كالقناع القديم) ربما لا تقتضي وجود ثيمة السر (وهذا هو حال أنصاف الأقنعة الإيطالية) أكثر مما تقتضي ثيمة النموذج الأولي للوجه البشري. كانت غاربو ترينا نوعاً من الفكرة الأفلاطونية حول المخلوق، وهذا ما يفسر كون وجهها لا جنس له، دون أن يعني ذلك أنه وجهٌ مشكوكٌ فيه. صحيح أن الفلم (الملكة كريستين تظهر تارة كامرأة وطوراً كفارس شاب) يفسح مجالاً لعدم التقسيم هذا. غير أن غاربو لا تقوم بأية عملية لتغيير معالم وجهها. فهي دائماً هي نفسها، وتحمل دون أي تصنع تحت تاجها أو تحت قبعتها، نفس الوجه الثلجي والوحداني. ولقبها الإلهي DIVINE كان لا يهدف تماماً للدلالة على حالةٍ فُضلى للجمال بمقدار ما يهدف للدلالة على شخصها الجسدي الهابط من سماءٍ تتشكل الأشياء فيها وتُنجز ضمن أكبر قدر من الوضوح. وهي نفسها كانت تدرك هذا: كم من ممثلة قبلت أن تري الجمهور نضوجها المحير. أما هي فلم تكن تقبل بهذا: إذ لا ينبغي للجوهر أن يفسد. وكان ينبغي ألا يكون لوجهها أبداً واقع آخر غير واقع كمالها العقلي والجمالي. لقد انحسر الجوهر شيئاً فشيئاً، وغطته النظارات والقبعات الكبيرة والاغترابات تدريجياً. لكنها هي، لم تتبدل أبداً.

ومع ذلك ففي هذا الوجه المؤلَّه يرتسم شيء ما أكثر مضاء من القناع: هو نوع من العلاقة الإرادية، وبالتالي الإنسانية بين انحناءة منخريها وبين قوس الحاجب. هناك وظيفة نادرة، فرديةٌ بين منطقتين في الوجه. والقناع ليس سوى إضافة إلى الخطوط. أما الوجه، فهو قبل أي شيء، تذكير من خلال الموضوع بهاتين المنطقتين. يمثل وجه غاربو تلك اللحظة الواهية التي راحت السينما تستخلص فيها الجمال الوجودي من الجمال الأساسي، وحيث

يتحـول النمـوذج الأولي إلى الإبهـار المنبعـث مـن الوجـه الآيـل للـذبول، وحيـث وضوح الجواهر (الماهيات) الشهوانية يترك مكانه لغنائية المرأة.

بمـا أن وجـه غـاربو يمثـل مرحلـة انتقاليـة فهـو يـصالح بـين فترتـين أيقونيتين. لأنه يؤمّن الانتقال من الرعب إلى الجمال. من المعـروف اليـوم. أننـا نقع على القطب الآخر من هـذا التطـور: وجـه أودري هيبـون. مـثلاً. هـو وجـه مُفـرَدنٌ INDIVIDUALISE لـيس فقـط بموضـوعاته الخاصـة (امـرأة- طفلـة- امـرأة- قطـة) لكـن أيـضاً بشخـصيتها عـن طريـق تمييـز وحيـد تقريبـاً للوجـه الـذي لم يعـد فيـه أي شـيء أساسـي. بـل يتكـون مـن مجموعـة لا متناهيـة مـن الوظائف المورفولوجية (الشكلية).

إن فـرادة (تفـرد) غـاربو بمـا هـي لغـة كانـت ذات طـابع مفهـومي. أمـا فرادة أودري هيبورن فهي ذات طبيعة جوهرية. وجه غـاربو عبـارة عـن فكـرة. أما وجه هيبورن فهو حدث.

القوة والطلاقة

وصلنا الآن في أفلام العصابات إلى تكوين مجموعة من الحركات الدالة على الطلاقة:

نساءٌ يرسلن دوائر الدخان من أفواههن المرتخية تحت هجمة الرجال. فرقعات أصابع أولمبية (جليلة) بهدف بث إشارة واضحة وعابرة للتحذير من رشقات نيرانية. وزوجة زعيم العصابة تنسج ثوباً في خضم أخطر الحالات. لقد قام غريسبي بتقنين هذه المجموعة من الحركات مضيفاً إليها طابع الحياة اليومية الفرنسية.

يتميز عالم رجال العصابات، قبل كل شيء، بأنه عالم الدم البارد. إن الأحداث التي لا تزال الفلسفة العامية تعتبرها كبيرة كموت شخصٍ ما، قد قلّصت على شكل رسم موجز، وتراها على شكل مجموعة من الحركات: حبة في انتقال الخطوط الهادىء. إصبعان تفرقعان، وعلى الطرف الآخر من مجال التلقي، رجل يسقط في تقاليد الحركة نفسها. عامل التلطيف LITOTE، المبني دائماً على شكل سخرية ميلودرامية جامدة، هذا العالم هو أيضاً، كما نعرف، آخر عوالم الجن. وخلف سخف الحركة الحاسمة، هناك تقليد أسطوري يبدأ من مفهوم النومن(*) NOUMENE للآلهة القديمة، حيث تتسبب

(*): استخدم أفلاطون هذا المصطلح في معرض حديثه عن المثل. ويعني الواقع المدرك بالعقل (...) موضوع العقل (...) مقابل الواقع المدرك بالحواس. وبالتالي هو الواقع المطلق، الشيء في ذاته: لأن التقاليد الأفلاطونية التي عززتها المعارضة المسيحية للعالم المحسوس والعالم الروحي، تماهي المعرفة العادية بالمظهر والمعرفة العقلية بفكرة الأشياء [م].

حركة رأس الإله بقلب مصائر البشر رأساً على عقب، مثلما تتسبب بضربة عصا الجنية أو الساحر.

لا شك أن السلاح الناري قد أبعد الموت، لكن بشكل معقول واضح جداً لدرجة توجب التدقيق بالحركة، لكي نعبر من جديد عن وجود القدر. هنا تماماً تكمن طلاقة رجال العصابات: إنها بقايا حركة مأساوية تستطيع خلط الحركة بالفعل ضمن أدقِّ الحجوم.

سأتوقف مرةً أخرى عند الدقة الدلالية لهذا العالم وعند البنية الفكرية (وليس فقط عند البنية الانفعالية) للمشهد. إن الإخراج المفاجىء للمسدس (كولت) من السترة برمزية لا نظير لها، لا يعني الموت أبداً، لأن العادة دلتنا منذ زمن بعيد على أن هذه العملية ليست أكثر من مجرد تهديد، يمكن لآثاره أن ترتدَّ عكسياً بشكل عجيب، وبروز (انبثاق) المسدس هنا لا ينطوي على قيمة مأساوية، بل على قيمة معرفية فقط. وهذا البروز يعني ظهور تطور جديد في سياق الأحداث. والحركة هنا برهانية وليست بالضرورة مريعة. إنها تشبه تبدل المحاكمة العقلية في إحدى مسرحيات ماريفو(*) الحالة انعكست.

وموضوع البحث قد ضاع فجأة، بآلية المسدسات الذي يجعل الزمن أكثر قابلية للتغيير ويملك ضمن مجرى القصة عودة إلى درجة الصفر وقفزات تراجعية شبيهة بقفزات لعبة الإوزة. المسدس لغة تكمن وظيفته في المحافظة على ضغط الحياة. وفي إبعاد أو إلغاء نهاية الزمن. إنه لوغوس (العقل الأول) وليس براكسيساً (تطبيقاً عملياً).

إن حركة رجل العصابات الطليقة تملك كل ما تستطيع للتوقف بسلطة مُدبرة. هذه الحركة الخالية من الاندفاع، والسريعة في البحث الذي لا

(*) بيير ماريفو: كاتب فرنسي (1688-1763). بعد أن كان محرراً صحفياً تحول إلى المسرح فجدد الكوميديا. وكانت له لغة دقيقة خاصة. من أهم أعماله المسرحية. لعبة الحب والمصادفة. ومن أعماله الروائية: حياة ماريان [م].

يخطــيء عــن نقطــة وصــولها النهائيــة [هــذه الحركــةُ] تقطــع الــزمن وتــثير الاضطرابات في البلاغة. والطلاقة تؤكد أن الصمت وحده هو الفعَّال: عمليـة النـسيج، التـدخين، رفـع الإصـبع،...... كـل هـذه العمليـات تفـرض فكـرة أن الحياة الحقيقية تكمن في الصمت، وأن الفعل ACTE لـه الحـق علـى الـزمن في الحياة أو الموت. بذلك يتكون لـدى المـشاهد الـوهم بوجـود عـالم مؤكد لايتغيّـر إلا تحت ضغط الأفعال، وليس تحت ضـغط الكلمات. إذا تكلـم رجـل العـصابة فهو يتكلم بالـصور،لأن اللغة بالنسبة له شـعر، ولـيس للكلمـة عنـده أيـة وظيفـة خلاقـة: إن الكـلام، بالنـسبة لـه، طريقـة للتعـبير عـن كونـه عـاطلاً عـن العمـل ولكـي تحـدد هـذه البطالـة هنـاك عـالم أساسـي، هـو عـالم الحـركات المزينَّـة (المدروسـة) الـتي تتوقـف عنـد نقطـة محـددة ومتوقعـة، هـي نـوع مـن خلاصـة الفعاليـة البحتـة، وفـضلاً عـن ذلـك، هنـاك سلـسلة مـن الألفـاظ العاميَّـة الـتي تتميـز، كمـا البـذخ غير المفيد، (أي الأرسـتقراطي) باقتـصادٍ تكـون فيـه قيمـةُ التبادل الوحيدة هـي الحـركة.

لكن. كي تدل هذه الحركة على اختلاطها بالفعل، عليها أن تخفـف مـن حدة المغـالاة، وأن تـستدِّق لتـصبح علـى عتبـة تلقِّـي وجودهـا . ولا ينبغـي عليهـا الاكتفاء بسماكة العلاقة بين العلة والمعلول.

الطلاقـة هنـا، هـي أكثـر علامـات الفعاليـة فطنـةً. فكل منـا يجـد فيهـا مثاليـة عـالم صـار ألعوبـةً بـسبب مجموعـة الحركـات البـشرية، عـالم قـد لا يبطـيءُ حركتـهُ بـسبب معوِّقـات اللغـة: رجـالُ العـصابات، كالإلـه، لا يتكلمـون، يكفي أن يحـركوا رأسهم حتى يتحقق كل شيء.

النبيذ والحليب

تشعر الأمة الفرنسية أن النبيذ نتاجٌ خاصٌ بها تماماً كالثلاثمائة وستين نوعاً من الجبنة بالإضافة إلى ثقافتها. النبيذ شراب - طوطم. يشبه حليب البقرة الهولندية أو الشاي الذي تمتصُه العائلة الملكية الإنكليزية بشكلٍ احتفالي.

لقد سبق لباشلار أن قدم تحليلاً نفسياً جوهرياً لهذا السائل في نهاية بحثه حول أحلام الإرادة. فبين أن النبيذ نسغ السماء والأرض. وأن الرطوبة ليست حالته الأساسية. إنما الجفاف. ولهذا فالجوهر (المادة) الأسطوري الأكثر معارضة له هو الماء.

الحق يقال. إن النبيذ مثله مثل أي طوطم راسخ. يحمل أسطورية متنوعة لا تخلو من التناقض. فهذه (المادة) الكالفانية GALVANIQUE طالما اعتبرت، على سبيل المثال أكثر المشروبات فعالية لإزالة العطش، أو أن العطش يُستخدم على الأقل، كذريعة أولى لشربه («IL FAITSOIF»). إن أقدم أقنوم لهذا المشروب ذي اللون الأحمر هو الدم. ذلك السائل الكثيف والحيوي. في الواقع لا يهمنا شكله المزاجي كثيراً: لأنه قبل أي شيء مادة تغيير. قادرة على (قلب) الأوضاع والحالات. وعلى استخلاص المتناقضات من أشيائها: فهو (النبيذ) مثلاً يحول الضعيف إلى قوي، والسّكوتَ إلى ثرثار. ومن هنا وراثيته الكيماوية وسلطته الفلسفية المتمثلة في التحويل أو الخلق من العدم.

وبما أن النبيذ، من حيث جوهره، هو وظيفة يمكن أن تتغير حدودها، فهو يتمتع بسلطات تشكيلية ظاهرية: قد يُستخدم كذريعة للحلم كما للواقع. وهذا يتعلق بمستخدمي الأسطورة. فبالنسبة للعامل. يعتبر النبيذ بمثابة تكييف

وتسهيل إلهي للمهمة («العمل بنشاط»). أما بالنسبة للمثقف فله وظيفة مُغايرة: فالكأس الصغير من «النبيذ الأبيض» أو «البوجولية» التي يتناولها الكاتب فمهمتها القيام بفصله عن عالم «الكوكتيلات» المفرط في طبيعته، وعن عالم المشروبات الفضي (وهي المشروبات الوحيدة التي يبذل المتنفّج SNOBISME جهده ليقدمها للكاتب). النبيذ يخلص الكاتب من الأساطير، وينتزعه من حياته الفكرية ويساويه بالكادح. وبالنبيذ يقترب المثقف من الرجولة الطبيعية ويظن أنه من لعنة، استمر قرن ونصف القرن من الرومانتيكية في فرضها على الذهنية المتوقدة CEREBRALITE الصافية (من المعلوم أن إحدى الأساطير الخاصة بالمثقف الحديث هو هَوسهُ بأن يكون «لديه أسطورة»).

لكن ما تختص به فرنسا هو أن السلطة التي للنبيذ على التغيير، لا يتم الاعتراف بها أبداً بشكل صريح على أنها غاية بحدٍّ ذاتها: ففي البلدان الأخرى يشرب الناس لكي يسكروا. والمجتمع يقرُّ بذلك. أما السكر في فرنسا فهو نتيجة، وليس غاية على الإطلاق. المشروب يُعتبر بمثابة نشر للمتعة (اللذة) وليس سبباً ضرورياً لتأثير يُسعى وراءه. النبيذ ليس مجرد مصفاة فحسب، إنه أيضاً فعل شرب: مستمر. للحركة هنا قيمة تزيينية، وسلطة النبيذ لا تنفصل أبداً عن أشكال وجوده. (بعكس الويسكي، الذي يُشرب لسُكره (وهو أجمل أنواع السكر، وتبعاته أقل ضرراً، الذي ينبلع، ويتكرر، والذي يعود شربه إلى فعل – سبب)

كل هذا معروف فقد تحدث عنه الفولكلور، وتناولته الحكم، والمحادثات والأدب آلاف المرات. لكن هذه الشمولية نفسها تنطوي على امتثالية CONFORMISME: فالإيمان بالنبيذ يشكل فعلاً جمالياً مُلزماً.

فالفرنسي الذي يحتفظ بمسافة ما بينه وبين الأسطورة، إنما يعرض نفسه لمشاكل صغيرة، لكنها دقيقة، أي مشاكل الاندماج. وأولى هذه المشاكل هي ضرورة أن يفسر سلوكه. هنا يلعب مبدأ الشمولية دوره كاملاً، ذلك أن المجتمع يدعو كل من لا يؤمن بالنبيذ، مريضاً أو عاجزاً أو فاسداً.

المجتمع لا يفهم هذا الشخص (بالمعنيين الفكري والمكاني للعبارة).

وبالمقابل فإنه (المجتمع) يمنح شهادة الاندماج الجيد لمن يتعاطى النبيذ: إن معرفة كيف تشرب، هي تقنية وطنية تستخدم لوصف الفرنسي، وللبرهنة على سلطته الأدائية، وعلى دمغته وعلى قابليته للتعايش مع الآخرين. بهذا يؤسس النبيذ أخلاقاً جمعية يمكن التكفير من خلالها عن أي شيء: الإفراط والتعاسة والجرائم. كل هذا ممكن مع النبيذ باستثناء الخُلق السيء أو الخيانة أو القباحة. إن الشر الذي يمكن أن يسببه النبيذ ذو طابع قدري، إذن فهو يقع خارج إطار المعاقبة. إنه شرٌ مسرحيٌ، وليس شراً يعود إلى الطبع.

دخل النبيذ في إطار المجتمع، ليس لأنه يؤسس أخلاقية فحسب، بل لأنه يشكل ديكوراً أيضاً. فهو يزين أصغر مناسبات الحياة اليومية الفرنسية، ابتداءً من الطعام الخفيف (كأس نبيذ أحمر مع جبن الكامامبير) إلى الوليمة، ومحادثات الحانة أو خطابات المآدب الكبرى. إنه يمجِّد الأجواء مهما كان نوعها. وفي الجو البارد يدخل في أساطير الدفء كافة، وأيام القيظ يدخل في كل صور الظل والرطوبة والشوك. وليس هناك حالة من الضغط المادي (الجسدي) (درجة الحرارة، الجوع، الضجر، التبعية، الشعور بالاغتراب) إلا وتجعل المرء يحلم بالنبيذ.

وباعتبار النبيذ مادة أساسية، فإنه إذا أُشرك مع صور غذائية أخرى، يستطيع تغطية كل أماكن المواطن الفرنسي وأزمنته. وما أن يصل المرء إلى تحقيق جزءٍ معينٍ من الحياة اليومية حتى يشكِّل غياب النبيذ صدمة نظراً لأن غيابه يعدُ شيئاً غريباً: حينما تسلم كوتي(*) رئاسة الجمهورية التقط له المصورون صورة وهو وراء مائدة تضمه مع خاصته وعليها زجاجة نبيذ من نوع DUMESNIL بدلاً من زجاجة النبيذ الأحمر، وهو الأمر الذي أثار اضطراباً لدى أبناء الأمة، وشبهوا هذا الفعل بالملك الأعزب. لأن النبيذ هنا جزء من مقتضيات الدولة.

لاشك أن باشلار كان محقاً حينما جعل الماء نقيضاً للخمر: وهذا

(*): رئيس الجمهورية الفرنسية بين عامي 1954 - 1959 [م].

صحيح من الناحية الأسطورية، أما من الناحية السوسيولوجية، فهو ليس كذلك في يومنا هذا. إذ أن الحليب قد أخذ دور النبيذ لأسباب اقتصادية أو تاريخية. وهو، أي الحليب اليوم، النقيض الحقيقي للنبيذ: ليس فقط بسبب مبادرات السيد ميندس فرانس (ذات الصبغة الأسطورية: شُرب الحليب على المنصة يشبه تناول ماتورين(*) للسبانخ) إنما أيضاً لأن الحليب، ضمن مورفولوجيا المواد هو نقيض للنار لما يملك من كثافة جُزيئية، ولطبيعة مساحته القشديَّة أي المُخدِّرة. أما النبيذ فهو باتر وجراحي، إنه يحوِّل ويولِّد. الحليب كوني، يربط ويغطي ويجدد. فضلاً عن ذلك، فإن نقاءه إذا ما اشترك مع البراءة الطفلية، يشكل رهان قوة. وهي قوة لا تصريفية ولا حاقنة، إنما هي قوة هادئة، بيضاء واضحة، تعادل الواقعي. بعض الأفلام الأمريكية، حيث نرى فيها البطل وهو لا ينفر من تناول كوب الحليب قبل أن يُخرج مسدسه المنصف، هذه الأفلام هيأت لهذه الأسطورة البارسيفالية(**) الجديدة: ولا يزال الحليب في أيامنا هذه يُشرب في الأوساط العنيفة أو أوساط الصعاليك، كما ترى بعضهم يتناول كوباً غريباً من الحليب المخلوط بعصير الرمان الذي جاءنا من أمريكا.

إن أسطورة النبيذ يمكن أن تجعلنا نفهم الغموض المعتاد الذي يلفُّ حياتنا اليومية. صحيحٌ أن النبيذ مادة لذيذة وجميلة، لكن الصحيح أيضاً أن إنتاجه يساهم بشكلٍ كبيرٍ في إثراء الرأسمالية الفرنسية سواء كانت رأسمالية صانعي النبيذ المحلِّي أم المستعمرين الذين يفرضون على المسلمين الجزائريين صنعه وفوق أراضيهم التي سلبت منهم، وهي زراعة لا حاجة لهم بها، وهم الذين لا يجدون الرغيف. إذن هناك أساطير لطيفة جداً، لكنها مع ذلك بريئة. وميزة اغترابنا الحالي هي أن النبيذ عاجزٌ عن أن يكون مادةً موفقة تماماً عدا أنها موفقة في نسيان أنها أيضاً، ثمرة انتزاع ملكية الآخرين.

(*) : رجل دين فرنسي عاش في القرون الوسطى، كلف باستبدال المسيحيين الأسرى لدى الدول البربرية [م].

(**) كوميديا موسيقية من تأليف وتلحين فاغنر. (مرت معنا سابقاً) [م].

البيفتيك والفريت(*)

«البيفتيك» يدخل الأسطورة الدموية نفسها التي للنبيذ فهو لبُّ اللحم. إنه اللحم في حالته الأولية (الصافية).

وكل من يتناوله يندمج في القوة الثيرانية. لا شك أن قيمة «البيفتيك» تكمن في أنه شبه نيء، ترى الدم فيه طبيعياً وكثيفاً وكتيماً، وهو في الوقت نفسه قابل للقطع. إننا نتصور جيداً ذلك الطعام الشهي القديم من نوع تلك المادة الثقيلة التي تتقلص تحت السنِّ بشكل يجعلنا نشعر في الوقت نفسه بقوتها الأصلية ومرونة اندفاقها في دم الإنسان. العنصر الدموي هو مبرر وجود «البيفتيك» فدرجات نُضجه لا تحسب بالوحدات الحرارية (الحريرات) إنما بصور الدم: فإما أن يكون دامياً (مما يذكر باندفاق الدم من وريد الحيوان المذبوح) أو أن يكون أزرقاً (وهنا يذكر بالدم الثقيل، دم الشرايين الغزير الموحى إليه هنا باللون البنفسجي الأرجواني، وهو لون أعلى من اللون الأحمر).

وحتى لو كان النضج معتدلاً، فلا يمكن التعبير عنه صراحةً. في هذه الحالة المغايرة للطبيعة، لا بد من اللجوء إلى التورية فنقول: إن «البيفتيك» ناضجٌ بشكل جيدٍ (مقلي) APOINT. وهذا يشير إلى الحدِّ أكثر مما يشير إلى الكمال.

(*): شرائح اللحم المقلية والبطاطا. تركت العنوان بلفظه الفرنسي متعمداً ذلك ليظل القارىء ضمن جو المفاهيم التي تتعلق بهذه المقالة [م].

تناول البيفتيك الدامي يمثل غذاءً، وفي الوقت نفسه، طبيعةً وأخلاقاً. فكل الأمزجة تجد فيه ما تريد من حيث المبدأ. كالدمويين بطبيعتهم، والعصبيين واللمفاويين. ومثلما يصبح النبيذ بالنسبة لعددٍ كبيرٍ من المثقفين مادة وسيطية MEDIUMNIQUE تقودهم نحو القوة الأصلية للطبيعة، فإن البيفتيك يعتبر بالنسبة لهم غذاء تكفير، يشحذون بفضله انتباههم العقلي الشديد ويتحاشون الجفاف العقيم الذي طالما اتُهموا به، عن طريق الدم واللب الرخو. وإن شيوع «الستيك» المُخردل، على سبيل المثال ما هو إلا عملية تعويذية ضد التداعي الرومانتيكي للحساسية وللإعتلالية: في هذه التهيئة تكمن كافة الحالات المُنتشة للمادة: فمسحوق البيضة الدامي والآحي والذي يتضمن مجموعة من المواد الرخوة والحيّة، يُشكل نوعاً من الخلاصة الدالة على صور التوزيع. يشكل «البيفتيك» في فرنسا، مثله مثل النبيذ، عنصراً أساسياً مؤمماً(*) أكثر مما هو عنصر مُجتَمع: فهو موجود في مُجمل ديكورات الحياة الغذائية: مسطح مُزين بالأصفر ونعلي الشكل في المطاعم الرخيصة، وكثيفٌ مرقيٌ، في الحانات المختصة، ومكعب الشكل، ولُبه مخضلٌ وتحته قشرة خفيفة محترقة، في المطبخ الراقي.

إنه يشارك في كافة الإيقاعات، وفي الوجبات البرجوازية المُريحة، وفي «كسر الصفرة» عند البوهيمي الأعزب. هو الغذاء السريع والمكثف في آنٍ معاً. وهو يقيم أفضل علاقةٍ ممكنةٍ بين الاقتصاد والفاعلية، وبين أسطورة استهلاكه ومرونته.

زد على ذلك أن البفتيك ثروة فرنسية (مع أن «الستيك» الأمريكي يحدُّ اليوم من انتشاره)، ويشبه النبيذ، إذ ليس هناك قيد غذائي يمنع الفرنسي من أن يحلم به. وما أن يحل هذا الفرنسي في بلدٍ غريبٍ، حتى يحنُّ إليه. وهنا يتمتع «البيفتيك» بميزة إضافية من الأناقة.

(*): NATIONALISE: (مؤمم): أي صار ملكاً لمجموع الأمة. وSOCIALISE (ممجمع): اي دخل في حياة المجتمع [م].

لأنـه مـن كـل المطـابخ الغربيـة، غـذاء يجمـع لـذة الطعـم إلى البـساطة. وكغـذاء وطـني، فإنـه ينـدمج ضـمن جـدول قـيم المواطنيـة: فهـو يقوِّمهـا زمـن الحرب، وهو نفسه لحمُ المقاتـل الفرنـسي، وهـو الثـروة الـتي لايمكـن التـصرف بهـا والـذي لايمكـن أن ينتقـل إلى العـدو إلا عـن طريـق الخيانـة. في فلـم قـديم (المكتـب الثـاني ضـد هيئـة الأركـان) تقـوم خادمـة الخـوري - المـواطن بتقـديم الطعام للجاسوس الألماني المتخفي بلباسٍ فرنسي للمقاومة السرية وتقول له:

«آه، أهذا أنت يالوران! سأقدم لك قطعـة مـن البيفتيـك الـتي تخـصني»، وحينما يتمُ اكتشاف الجاسوس تقول: «وأنا التي قدمتُ له قطعة من البيفتيـك التي تخصني» وهذا يدل على منتهى المغالاة بالثقة.

وبمـا أن «البيفتيـك» مقـترنٌ عمومـاً «بـالفريت» (البطـاطا المقليّـة)، فهـو بـذلك ينقـل إليهـا رونقـه الـوطني: وبهـذا يـصبح «الفريـت» شـواقاً NOSTALGIQUE ومواطنيَّة، تماماً «كالبيفتيك». أخبرتنا مجلة ماتش أنـه بعـد الهدنـة الهنديـة — الـصينية، «كـان أولُ طلـبٍ للجنـرال دوكاسـتري وجبـةً مـن البطاطا المقلية». وفي معرض تعليقه على هذا الخبر فيما بعد أضاف رئيس رابطة المحاربين القدماء في الهنـد الـصينية قـائلاً: «لم يفهـم أحـد أبـداً مبـادرة الجنـرال دوكاسـتري في أول طلـب لـه بعـد الهدنـة بـأن يُحـضر لـه وجبـة مـن البطاطا المقليّـة.» مـا نـريد أن نفهمـه، هـو أن طلـب الجنـرال لم يكـن مجـرد ردِّ فعلٍ لا معنـى لـه، إنمـا حلقـة طقوسـية لإقـرار العِـرق الفرنـسي المعثـور عليـه. فالجنرال كان يعلـم جيـداً رمزيتنـا الوطنيـة. ويعـرف أن «الفريـت» هـو العلامـة الغذائية الفرنسيَّة.

نوتيلوس (*) والمركب النشوان

قد تكون أعمال جول فيرن (الذي نحتفل اليوم بمناسبة مرور خمسين عاماً على وفاته) موضوعاً جيداً للنقد البنيوي. فهي أعمال ذات موضوعات. وفيرن بنى نظرية في نشأة الكون COSMOGONIE مغلقةً على نفسها، لها مقوماتها الخاصة، وزمنها وفضاؤها وامتدادها وحتى مبدؤها الخاص.

يبدو لي هذا المبدأ أنه الحركة المستمرة للانغلاق. فتخيل السفر (الرحلة)عند فيرن يشبه ترقب النهاية، والتوافق بين فيرن وبين الطفولة لا ينشأ عن إيمانٍ سخيف بالمغامرة بل، على العكس، عن سعادة عامة بالمُنتهى، تلك السعادة التي نعثرٌ عليها في التعلق الطفولي بالأكواخ وبالخيام: سجن النفس والاستقرار. ذلك هو الحلم الوجودي للطفولة، مثلما هو حلم فيرن. والنموذج الأولي لهذا الحلم يكمن في روايته الرائعة الموسومة: الجزيرة الغامضة، حيث يقوم الرجل - الطفل بإعادة خلق العالم، فيملؤه ويُغلقهُ، ويسجن نفسه فيه، ويتوِّج هذا الجهد الموسوعي بإدخاله في سلوك التملك البورجوازي: بابوج وغليون وركن تشتعل فيه النار (شومينيه)، بينما العاصفة في الخارج، أي اللانهاية، تكون عبثاً على أشده.

كان فيرن مهووساً بالامتداد: فهو لا يكفُّ عن إنهاء العالم وتأثيثه، وملئه على شكل بيضة. وحركته هذه تشبه تماماً حركة أحد موسوعيي القرن

(*): اسم مركب [م].

الثامن عشر أو أحد الرسامين الهولنديين: العالم مُنتهٍ. العالم مليء بالأدوات المتجاورة التي يمكن إحصاؤها.

والفنان لا مهمة له سوى تصنيف الفهارس والكشوفات، ومطاردة الزوايا الفارغة الصغيرة، ليُظهر فيها الإبداعات والأدوات البشرية على شكل صفٍ مضغوطٍ، فيرن هذا ينتمي إلى سلالة البورجوازية التقدمية.

ويظهر من عمله أن لا شيء يمكن أن يخفى على الإنسان، وأن العالم، حتى أبعد عالم، هو بمثابة شيء في يده، وأن الملكية ليست في نهاية الأمر، سوى لحظة جدليَّة في عملية الإخضاع العام للطبيعة.

لم يكن فيرن يسعى إلى توسيع العالم وفقاً لطرق رومانتيكية للهروب أو مخططات روحانية للانهاية: بل كان يحاول تعديله دائماً، وملأه واختزاله إلى فضاءٍ معروفٍ ومغلقٍ، ليتمكن الإنسان في نهاية المطاف، من الإقامة فيه بشكلٍ مريحٍ: العالم يمكنه أن يستخلص كلَّ شيءٍ من ذاته، ولكي يكون موجوداً فهو بحاجة إلى الإنسان.

فضلاً عن اختراعه لعدة مصادر للعلم، فقد اخترع فيرن وسيلة روائية رائعة لكي يجعل من امتلاك العالم هذا أمراً رائعاً وهو رهن الفضاء بالزمن، وربط هاتين المقولتين دائماً ببعضهما بعضاً، والمخاطرة بهما بضربة نرد أو بضربة رأس، وقد نجح في هذا دائماً. التغيرات المفاجئة نفسها مهمتها أن تنشر حالة مرنة في العالم، وتبعد ثم تقرب الانغلاق (النهاية) وأن تتصرف بالأبعاد الكونية، وتختبر سلطة الإنسان على الفضاءات وعلى الجداول الزمنية. وفوق هذا الكوكب المقهور من قبل البطل الفيرني (نسبة إلى فيرن)، الذي هو نوع من الأنتيوس البورجوازي. لياليه برئية و«مُصلحة»، بطلٌ يجرجر نوعاً من الخيبة وهو فريسة تأنيب الضمير أو السأم، ويرمز إلى بقية عصرٍ رومانتيكي انقضى، بطلٌ يُفجر، عن طريق التضاد، صحَّة المالكين الحقيقيين للعالم، الذين لا همَّ لهم إلا التكيف، بقدر ما أمكنهم مع حالات لا يعود تعقيدها أبداً إلى سبب ميتافيزيقي ولا حتى أخلاقي إنما إلى مجرد نزوة حادة سببها الجغرافيا.

إذن فموضوع جول فيرن العميق هو حتماً الملكية. فصورة المركب، الهامة جداً في أسطورة فيرن، لا تتعارض مع المركب أبداً، بل على العكس: فالمركب يمكن أن يكون رمزاً للسفر.

إنه، بشكل أعمق، رقم الإغلاق. والميل إلى ركوب المركب وهو دائماً فرح الانحباس التام. فرحٌ أن يقبض المرءُ بيده على أكبر عددٍ ممكن من الأشياء، وأن يمتلك فضاءً منتهياً بشكل مطلق. إن حبَّ المراكب يعني حب البيت الأفضل، لأنه مغلقٌ على الدوام، ولا يعني مطلقاً حبُ الأسفار الغامضة: السفينة واقعُ سُكنى، قبل أن تكون وسيلة سفر، وعلى هذا فكل مراكب جول فيرن ما هي إلا مواقع رائعة لإشعال النار (شومينيه)، وضخامة رحلتها تضاعف من نجاح انغلاقها بإتقان إنسانيتها الداخلية. والنوتيلوس، من هذه الناحية، يشكل مغارة محبوبة. وتبلغ متعة الانحباس ذروتها حينما نتمكن من رؤية الموجة الخارجية من خلال الزجاج، وتحديد الداخل عن طريق ضده.

إن جميع المراكب الخرافية أو التخيلية، مثل النوتيلوس، هي من هذه الناحية موضوع لحبس عزيز على النفس، إذ يكفي أن نقدم المركب للإنسان كمركب، حتى يقوم هذا الإنسان فوراً، بتنظيم مُتعة عالمٍ مستدير وأملس، تجعل منه الأخلاق البحرية السيد المالك (السيد الوحيد على متنه، وغير هذا). في هذه الأسطورة الملاحية، لا توجد سوى وسيلة واحدة لإخراج الطبيعة التملكية للإنسان فوق المركب وهي: إلغاء الإنسان وترك المركب وحده. عندها لا يعود المركب علبةً، وسكناً وشيئاً مملوكاً. بل يصبح عيناً مُسافرةً، وجوَّاساً مجهولاً. إنه ينتج أسفاراً دائمة. أما الشيء المضاد فعلاً لنوتيلوس جول فيرن فهو مركب رامبو النشوان. وهو المركب الذي يقول «أنا». ولأنه متحررٌ من قوقعيته فهو قادرٌ على نقل الإنسان من التحليل النفسي للمغارة إلى شعرية الاستكشاف الحقيقية.

دعاية الأعماق

أشرت إلى أن دعاية المنظفات اليوم تشجِّع فكرة العمق (أو الأعماق): إذ لا يتمُ أبداً اقتلاع الوسخ من الأعماق، إنما يُستبعد من أماكنه الأكثر خفاءً. وكل منتجات التجميل تقوم، أيضاً، على نوعٍ من التمثيل الملحمي لما هو صميمي. والتمهيدات العلميَّة القصيرة المُكرَّسة للتقديم الدعائي للمنتج تقول: إنه ينظف في الأعماق، وباختصارٍ، فإنَّ على المنتجات أن تكون نافذةً مهما بلغ الثمن. وبشكل مغاير، بمقدار ما يكون الجلد سطحاً، قبل أي شيء، هو سطح حي، وبالتالي فهو فانٍ، قابلٌ للجفاف وللشيخوخة، بمقدار ما يفرض ارتباطه بجذور عميقة، وبما تدعوه بعض المنتجات بـ الطبقة الأساسية للتجدد. من ناحيةٍ أخرى، فإن الطبَّ يتيح إمكانية إعطاء الجمال فضاءً عميقاً (البشرة وما تحت البشرة) وإقناع النساء بأنهنَّ نتاجٌ من نوع الدارة المُنتشة، حيث يرتبط جمال التَفتُح بتغذية الجذور.

فكرة الأعماق، إذن فكرة عامة، إذ لا تخلو منها أية دعاية. وفضلاً عن المواد التي تدخل في الأعماق وتقوم بعملية التغيير، وهو أمرٌ غامضٌ، نشير فقط إلى أن الأمر يتعلق بمبادىء، (مُنعشات، محرِّضات، مُغذيات) أو بخلاصات SUGS (حيوية، كاسية، مُجددة) أي بمفردات مولييرية مركبة تكاد لا تجد فيها أكثر من حرفٍ علميٍّ (عنصر مضاد للبكتريا يكمن في الصراع بين مادتين عدوَّتين تتنازعان)، بشكلٍ دقيقٍ، مهمة توجيه «الخلاصات» و«العناصر» نحو مجال الأعماق. وهاتان المادتان هما الماء والدسم (الدهن).

هاتان المادتان غامضتان معنوياً: فالماء مفيدٌ، لأنَّ الجميع يلاحظ أن

جلد العجوز يكون جافاً، أما جلد الشاب فيكون طرياً وصافياً (تقول الدعاية عن أحد المنتجات: إنه يتمتع بنداوة طرية). الصلب، الناعم وكل القيم الإيجابية للمادة اللحمية، تشعر بها عفوياً وكأنها متمددةٌ بفضل الماء، منتفخة كالغسيل، وموضوعة في هذه الحالة المثالية من الصفاء والنظافة والنداوة، وفيها كلها يشكل الماء المفتاح العام. من الناحية الدعائية، فإن ترطيب الأعماق يشكل بالتالي عمليةً ضروريةً. ومع هذا فإن النفاذ إلى الجسم الكتيم ليس بالسهل على الماء اختراقه: فيتصورون أنه (الماء) طيار جداً وخفيف جداً، وصبور جداً، بحيث يصل بشكل معقولٍ إلى تلك المناطق البعيدة (العبويَّة) التي يتشكل فيها الجمال. ثم إن الماء، في الفيزياء الجسدية، وفي حالته الحرة، يصقل ويحرِّض ويعيدُ (نا) إلى الهواء، وهو جزءٌ من النار. والماء لا يكون مفيدٌ إلا إذا كان محبوساً وممسوكاً.

أما المادة الدسمة (الدهنية) فتتميز بميزاتٍ وبعيوبٍ مغايرةٍ لتلك التي يتميز بها الماء: فهي لا تُرطب، ويفوقها زيادة، ذات ديمومة طويلة وسطحية، ولا يمكننا تأسيس دعاية للجمال على فكرة الكريم CRÈME وحدها، لأن كتامتها نفسها حالة غير طبيعية تماماً. ولا شك أن الدسم (ويسمى شعرياً بالزيوت، بصيغة الجمع كما ورد في التوراة وعند الشرقيين) يُبرز فكرة التغذية، لكن من الأوثق اعتباره عنصراً ناقلاً مُشحِّماً (مسهلاً للحركة) جيداً، وناقلاً للماء إلى أعماق الجلد. أما الماء، فهو طيار، هوائي، آني، ثمين. أما الزيت فإنه على العكس، مُمسِك، وثقيل، ويسيل فوق المسطحات ببطء، وينفذ، ويتسلل عبر «المسامات» دون أن يعود منها: (والمسامات شخوص أساسية في الجمالية الدعائية). ودعاية المنتجات التجميلية تهيىء بالتالي لقاءً عجيباً بين السوائل (المُتعادية)، والمُعلن عنها من الآن فصاعداً على أنها متكاملة. ونظراً لأن الدعاية تلتزم، بدبلوماسية، بكل القيم الإيجابية لأسطورة المواد، فإنها تصل في النهاية كي تفرض اقتناعاً قوياً بأن الدهون حاملة للماء، وأن هناك «كريمات» مائية، مطرية من دون لمعان.

أغلب الكريمات الجديدة بنوعٍ خاصٍّ هي بالتالي: سوائل وموائع، عظيمة النفاذ، الخ..... فكرة الدسم، التي ظلت زمناً طويلاً ملازمة لفكرة مُنتجُ التجميل، تختفي وتتعقد وتغيِّر سائليتها، وأحياناً كانت تختفي ليحلَّ محلها المائع: لوسيون (غُسول) أو الروحي تونيك، وقابضٌ بشكلٍ كبيرٍ حينما يتعلق الأمر بلمعان الجلد، وهو خاصٌّ باحتشام، إذا كان المطلوب منه تغذية تلك الأعماق الشرهة بشكل دسم والتي يبسطون أمامنا ظواهرها الهضمية بشكلٍ قاسٍ. هذا الانفتاح العام لداخلية الجسم البشري هو سمة عامة في دعاية منتوجات التنظيف. «العُفونة تطرد نفسها (من الأسنان ومن الجلد ومن الدم ومن النفس)»: فرنسا تشعر بُسعارٍ كبيرٍ إزاء النظافة.

بعض كلمات بوجاد(*)

أكثر ما تحترمه البورجوازية الصغيرة على ظهر البسيطة هو المُثولية IMMANECE، فكل ظاهرة تتضمنُ حدَّها الخاص بها في داخلها (ذاتها) عن طريق آليةٍ ارتداديةٍ بسيطةٍ، أي، وبالحرف: أنَّ البورجوازية الصغيرة تفضِّل الظاهرة المدفوعة.

من المهام التي تقع على عاتق اللغة، من خلال تراكيبها وصورها، هو التقليل من أهمية أخلاق المقاومة هذه. فهذا م. بوجاد، على سبيل المثال. يخاطب السيد ادغارفور قائلاً: «إنك تتحمل مسؤولية الانفصال، وستتحمل نتائجه» وكلهم يتوسل لا نهاية العالم. وكل شيء يتم إدخاله في نظام ORDRE، قصير، لكنه مليء، وبلا هروب، ألا وهو نظام الدافع. وما وراء مضمون هذه الجملة (جملة بوجاد)، وتناغم تركيبها وتأكيد قانون لا شيء يتمُّ بمقتضاه بدون نتيجة مساوية، وحيث يتمُّ تحدي وتعويض أي فعل بشري بشكل صارم، وباختصار هناك رياضيات المعادلة التي تطمئن البورجوازي الصغير، وتخلق له عالماً على مقاس تجارته.

لبلاغة القصاص هذه صور خاصة كلها متساوية. ليس فقط أن الإهانة تتوسل التهديد، لكن حتى ينبغي توقع أي فعل. وكبرياء «أن لا تترك أحداً يخدعك» ليس سوى الاحترام الطقوسي لنظام عدّي (إحصائي) حيث إحباط (المكيدة) يعني الإلغاء («لا بدَّ أنهم قالوا لك أيضاً: إنه كي يصيبني ما أصاب مارسولان ألبير، ما كان عليك أن تعتمد على ذلك»).

(*): سياسي يميني متطرف اشتهر في فترة كتابة هذه المقالة [م].

وهكذا فإن تقليص العالم إلى مجرد مساواة، ومراعاة العلاقات الكمية بين الأفعال البشرية تشكل حالات انتصارية. إن المعاقبة (التدفيع: جعل أحدهم يدفع ثمناً) والتحدي، وتوليد الحدث من نقيضه إما بالقلب وإما بالإبطال، كل هذا يُغلقُ العالم على نفسه ويُحدثُ السعادة. إذن فهو أمرٌ عادي أن نتفاخر بهذه المحاسبة الأخلاقية: إن زهوَّ البرجوازية الصغيرة ينطوي على استبعاد القيم الكميَّة، وعلى مقابلة قضية التغير بإحصاء المعادلات (العين بالعين، والعلة بالمعلول، والسلعة بالنقود، والقرش.... الخ).

إن بوجاد يعي تماماً أن العدوَّ الرئيس لهذه المنظومة الحشوية هو الديالكتيك، الذي يخلطه، نوعاً ما مع السفسطائية: لا ينجح المرء، حينما يعتمد الديالكتيك، إلا بالعودة المستمرة إلى الحساب، وإلى تقدير السلوكات البشرية، وإلى ما يسميه بوجاد بالفكرة (بحسب المعنى الاشتقاقي للكلمة(*)). («هل سيكون شارع ريفولي أقوى من البرلمان؟ والديالكتيك أكثر صلاحية من العقل - الفكرة؟») في الواقع، يُخشى أن يفتح الديالكتيك هذا العالم الذي نسعى ما بوسعنا لإغلاقه على تساوياته. ونظراً لأنه (الديالكتيك) تقنية تغيير. فهو يناقض البنية العدية (الإحصائية) للملكية، إنه هروبٌ إلى خارج الحدود البورجوازية الصغيرة. وبالتالي فهو، أولاً، مُحرم، وثانياً مقررٌ كمجرد وهمٍ. ومرة أخرى حينما يقوم بوجاد بإهانة موضوع رومانتيكي قديمٍ، فإنه يصبُّ على العدم كل تقنيات الذكاء (العقل). ويقابل العقل - الفكرة البورجوازية الصغيرة بسفسطات وأحلام الجامعيين والمثقفين، الذين قلَّ شأنهم بسبب موقعهم خارج الواقع المحسوب («لقد أصيبت فرنسا بتضخم حملة الشهادات، وخريجي البوليتكنيك، وبالاقتصاديين والفلاسفة وبالحالمين الآخرين الذين فقدوا أي تماس مع عالم الواقع»).

صرنا نعرف الآن ما هو الواقع البورجوازي الصغير. ليس هذا الذي

(*) : RAISON: من اللاتينية: RATIO: أي الفكرة، الحكم. [م].

نراه، إنما هو ذلك الذي يُحسب (يُحصى). هذا الواقع الضيق الذي لم يتمكن أي مجتمع من تحديده يملك مع كل هذا فلسفته الخاصة: إنها فلسفة «الحس السليم». هذا الخاص بـ «الناس الصغار» كما يقول بوجاد. البورجوازية الصغيرة أو على الأقل بورجوازية بوجاد (محلات بيع الأغذية، ومحلات بيع اللحم) تملك حسَّها السليم الخاص بها، على شكل زيادة فيزيائية رائعة، أو برتقالة خاصة بالإدراك: برتقالة عجيبة، لأنَّ (الحسَّ السليم) إذا أراد أن ترى بوضوح قبل كل شيء عليه أن يعمي نفسه ويرفض تجاوز المظاهر، وأن يستعيض بمقترحات «الواقعية» عن النقود، ويعلن أن كل ما من شأنه إحلال التفسير محل الصمود، وهو لا شيء. ودوره يكمن في طرح التساويات البسيطة بين ما يُرى وبين ما هو في الحقيقة، وإيجاد عالم بلا راحة، وبلا انتقال وبلا تقدم. الحس السليم يشبه كلب حراسة معادلات البورجوازية الصغيرة: إنه يُغلق كل المنافذ الديالكتيكية، ويحدد عالماً متجانساً، حيث يكون المرء في بيته، بعيداً عن اضطرابات «الحلم» وهروبه (أي الرؤية غير المحسوبة للأشياء). وبما أن السلوكات البشرية هي مجرد قصاص، ولا يجوز أن تكون غير ذلك، فإن الحس السليم هو رد الفعل الانتقائي الذي تبديه الروح والذي يعيد العالم المثالي إلى آليات مباشرة للصمود.

وهكذا فإن لغة بوجاد، تبيَّن مرة آخرى أن مجمل الأسطورة البورجوازية الصغيرة، تقتضي رفض الغيرية ونفي المختلف ونجاح المماثل. بشكلٍ عامٍ هو التقليص المعادلاتي للعالم يحضِّر لجملة توسعية، حيث «تماثل» الظواهر البشرية يقيم، بشكل سريع «طبيعة ما» وبالتالي فهو يؤسس «شمولية». وبوجاد لم يعرف الحسَّ السليم لفلسفة عامة للبشرية فقط، إنها بنظره أيضاً فضيلة طبقية، معطاة سلفاً، على شكلٍ منشط شامل. وهذا بالضبط ما هو مخيف في «النزعة البوجادية»: وهي أنها سَعت دفعةً واحدةً إلى حقيقةٍ أسطورية، واعتبرت الثقافة بمثابة خبثٍ، وهذا هو العرض الخاص بالفاشيات.

أداموف واللغة (❖)

لقد رأينا سابقاً كيف أن الذكاء «البوجادي» قد وضع معادلة تساوي بين مظهر الشيء وماهيته. وعندما يكون المظهر مخالفاً تماماً للمألوف، يلجأ التيار السائد إلى مسخه عن طريق آلية المعادلات، هذه الآلية هي ما تسمى بالرمزية. وفي كلِّ مرةٍ يلتبس فيها موضع العرض المسرحي، يستلم «الذكاء» زمام الأمور إلى الرمز الذي يلقى استحساناً في أجواء البرجوازية الصغيرة، إذ أنه بسبب محتواه المجرَّد يجمع المرئي واللامرئي بطريقة المعادلات الكميَّة (هذا يساوي ذاك). وهكذا تجد الحسابات مخلِّصها ويسلم العالم.

عندما كتب أداموف مسرحية البينغ بونغ التي تدور حول جهاز لعبة الفلوس (الغليبرز) – وهو غرضٌ مألوف بالنسبة للمسرح البورجوازي الذي تقتصر أغراضه المسرحية على فراش الزنى – سارعت الصحف الكبرى إلى استبعاد ما هو غير مألوف بتقليصه إلى رمزٍ. وباللحظة التي «يعني فيها الغرض شيئاً آخر» يصبح أقلَّ خطورة. وكلَّما توجهت المقالات النقديَّة التي كُتبَت حول البنغ بونغ إلى قُراء الصحف ذات الانتشار الأوسع («كباري ماتش» «وفرانس سوار») زادت تحديات الرمز والكاريكاتور. فالحياة هي التي تتطفل على اللغة. هذا بالضبط ما تكشفه لنا البنغ بونغ.

جهاز فلوس أداموف إذن ليس مفتاحاً، ولا قبرة «أنوزيو»[1] الميتة أو باب

(❖): ندين بترجمة هذه المقالة للدكتورة سُهى بشُور [م].

(1) غبرييل دانوزيو: كاتب ايطالي ولد عام 1863 وتوفي عام 1938. نظم الشعر في بداياته ثم انتقل إلى الرواية وبعدها إلى المسرح. اعتمد في مسرحه أسلوب الرمزية خاصة.

قصرٍ في مسرحيات «ميترلنك» بل هو غرض مولِّد للغة. عنصر محرض يلقن الشخصيات دون توقف جملاً ينطقون بها ويبنون بها كياناتهم في خضم اللغة وانتشارها. ليس لكليشات البنغ بونغ جميعها نفس القدر من مخزون الذكريات أو من الحضور البارز بل يتوقف ذلك على الشخصية التي تتفوه بهذه الكليشات: خذ «سوتر» المخادع الذي يتقن صفَّ الجمل، والذي ينثر ما استظهره من أقوالٍ كاريكاتورية على طريقة المحاكاة الساخرة المثيرة للضحك (كما في قوله: «من نطق وقع»)، أو خذ «أنيت» التي تتكلم لغة أبسط وإن كانت أكثر إثارة للشفقة (تقول مثلاً: «أعليَّ، يا مستر روجر»).

هكذا تبدو كل شخصية في البنغ بونغ، وقد حكم بشأن ملازمة قوقعتها اللغوية. ويختلف قالب كل قوقعة عن غيره باختلاف شكل المصادفة. ومن هنا ينشأ في المسرح ما نسميه بالمواقف اللغوية: أي الإمكانيات والخيارات. وبما أن لغة البنغ بونغ مستظهرةً ونابعةً من مسرح الحياة؛ أي من حياة تقدِّم ذاتها كمسرح، فهي تقع في المستوى الدلالي الثاني على النقيض تماماً من الطبيعة التي تعتمد دائماً تكبير اللادال. أما هنا فها هو الاستعراضي من الحياة واللغة قد اكتمل تجمده (كالبوظة تماماً) وطريقة الحفظ بالتجميد هذه هي تماماً أسلوب كل كلامٍ أو قولٍ أسطوريٍّ: فالأسطورة أيضاً، كلغة البنغ بونغ، كلام محفوظ بالتجميد بفضل ازدواجيَّته الخاصة. أما بالنسبة للمسرح فإن إرجاعات لغته تختلف عن تلك التي ترجع إليها الأسطورة: فالكلام الأسطوري يغوص في السياق الاجتماعي أو في مجال التاريخ الشامل. أما لغة أداموف التجريبيَّة المرصوفة فلا يمكن مقارنتها سوى بكلامٍ شخصيٍّ أصيل بالرغم من سطحيتها.

لا أرى في أدبنا المسرحي سوى كاتبٍ واحدٍ يمكن القول إنه بنى مسرحه معتمداً إلى حدٍّ ما على تعددية المواقف اللغوية وتكاثرها. هذا الكاتب هو «ماريفو» والمسرح الذي يتعارض تماماً وهذا الأسلوب من المواقف اللغوية ويالها من مفارقة هو مسرح الكلامي كمسرح «جيرودو» مثلاً، حيث

اللغة صادقة بمعنى أنها أحادية نابعة من ذاتية «جيرودو» فقط لغة أداموف تمتلك جذوراً هوائية (خارجية)، ومن المعروف أن كلَّ ما هو خارجيٌ يكسب الشوط الأخير في المسرح.

ازداد التأكيد لطابع المسرحية الرمزي: اطمئنوا، ليس ذاك إلا رمزاً، فجهازالفلوس يعني ببساطة: «تعقيدات النظام الاجتماعي». الغرض المسرحي غير المألوف يبرأ هنا بمعادلته بشيء آخر. إلا أن البيليياردو الكهربائي في البينغ بونغ لا يرمز إلى شيءٍ، بل إنه يولِّد الأشياء. وهو بالمعنى الحرفي للكلمة غرضٌ تتحدد وظيفته في خلق المواقف. وهنا أيضاً قد تكون دراستنا هذه ملغومةً في تعطشها إلى التعمق. فالمواقف هنا ليست سيكولوجية بل مواقف لغوية. هذه هي الحقيقة المسرحية التي يجب الإقرار بها أخيراً ووضعها بمصافٍّ عناصر ترسانة المسرح الكلاسيكي من حبكة، وأحداث، وشخصيات وغيرها وما مسرحية البنغ بونغ إلا صرحٌ محكم البناءٍ من المواقف اللغويَّة.

لكن ما هو الموقف اللغوي؟ هو شكل كلامي يمتلك خاصة توليد علاقات سيكولوجية المظهر، علاقات ليست مزيفة بقدر ما هي مخترقة ومخدرة من قبل لغة سالفة، وهذا الخدر هو الذي يزيل السيكولوجيا. فالمحاكاة الساخرة للغة طبقة أو شخصية ما تقتضي البقاء على مسافةٍ ما من هذه اللغة التي لا بد في الوقت نفسه من الضلوع في معرفة كل أسرارها ومكامن أصالتها (وهذه صفة عزيزة على قلوب السيكولوجيين).

أما حين تكون لغة المحاكاة عمومية دون درجة الكاريكاتور فإنها تحيط المسرحية بأكملها بجوٍّ خانقٍ من الضغط الذي لا يترك مجالاً لفجوات تنفسٍ تخرج منها صرخات أو تعابير جديدة مبتكرة، عندها تصبح العلاقات الإنسانية، بعكس ما هي عليه من ديناميكية ظاهرة، «مبروظة» وراء قوالب جاهزة سرعان ما تحيد عن خطها وتنزلق في أخطاءٍ كلاميَّة. هكذا تتلاشى «الأصالة» كما يتلاشى حلم جميل (كاذب).

تتألف مسرحية البينغ بونغ بأكملها من هذه الكتلة اللغوية «المبروظة»

المقبولة التي تشبه، إن أمكن القول، تلك الخضار المُجمَّدة التي تسمح للإنكليزي في الشتاء أن يتذوق ثمار الربيع. هذه اللغةُ المنسوجةُ - بأكملها من تافه القول، ومن بديهيات جزئية، وقوالب جاهزة - منتشرةٌ على كلِّ لسانٍ يلقى بها بدافع من الأمل أو من اليأس كأجزاء من حركة براونية. هذه اللغة ليست بالحقيقة لغة محفوظة كما قد يكون الحال بالنسبة للغة البواب العامية التي حفظها «هنري مونيه» بل هي على الأصح لغةً سالفةً تكونت حتماً عبر الحياة الاجتماعية للشخصية. هذه «المجمَّدة» ما إن يذوب عنها الجليد في مواقف لاحقة، حتى تعود إلى طبيعتها، فيظهر لها طعمٌ مفرطٌ من الحموضة. هذا التجمُّد البسيط يجلب معه شيئاً من البهرج السوقي المستظهر الذي مهما قل، يمكن أن تترتب عليه آثار لا حصر لها. تشبه شخصيات البينغ بونغ إلى حدٍّ ما «روبسبير ميشليه»[1]: تفكر الشخصيات بما تقول، وتقول كلاماً من الصميم يبرز الانصياع المأساوي للإنسان أمام لغته خاصة حينما يظهر الوجه الأخير والمذهل لسوء التفاهم. إذ أن هذه اللغة ليست من صنع هذه الشخصية.

هنا ينكشف غموض البينغ بونغ الظاهري: فمن جهةٍ نجد أن سخرية اللغة اللاذعة واضحةٌ تماماً، ومن جهة أخرى، لا تسمح هذه السخرية اللاذعة للشخصية بالإبداع بل تنتج كائناتٍ قادرةً تماماً على الحياة، ومزودة بكثافة زمنيةٍ تستطيع أن ترافقها عبر وجودها بأكمله. هذا يعني أن المواقف اللغويَّةً لدى أداموف تبقى ثابتة.

(1) : جول ميشيليه: مؤرخ وكاتب فرنسي (1798-1874). أرخ الثورة الفرنسية في كتاب من سبعة أجزاء ضمَّ أدقَّ الحقائق وأغنى الوثائق.

دماغ أنشتاين

دماغ أنشتاين يشكل موضوعاً أسطورياً. والغريب أن أعظم ذكاءٍ يكون صورة أفضل أنواع الآليات إتقاناً. والإنسان القوي جداً مفصول عن علم النفس، وموضوع في عالم من الروبوتات ROBOTS. في روايات الاستباق (الخيال العلمي) نعرف أن السوبرمان SURHOMME ينطوي على بعض التشيؤ. وأنشتاين كذلك. إذ غالباً ما يُعبر عنه من خلال دماغه باعتباره عضواً مُختاراً، كقطعة متحفية حقيقية. ربما بسبب تخصصه الرياضي. وفي هذه الحالة فإن الإنسان الأسمى (السوبرمان) قد زالت عنه أية صفة سحرية. وهو لا يحمل أية قوة مشعشعة أو أي غموض، سوى ذلك الغموض الآلي (الميكانيكي). إنه عضو أعلى، عجيب، لكنه حقيقي حتى من الناحية الفيزيولوجية. ومن الناحية الأسطورية، أنشتاين هو عبارة عن مادة. وسلطته لا تقود إلى الروحانية بشكل عفوي. إذ لا بد له من عونٍ معنوي مستقل لاستدعاء «ضمير» العالم (وقد قيل: علم بلا ضمير.)

أنشتاين نفسه. استسلم للأسطورة من خلال تنازله عن دماغه فتنازع عليه مَشْفَيان، كما لو أن دماغه عبارة عن آلية عجيبة سيتمكن المختصون أخيراً من تفكيكها. هناك صورة تريك إياه مستلقياً، وشعره مزروع بأسلاك كهربائية، حيث يتم تسجيل موجات دماغه بينما يُطلب إليه «التفكير بالنسبية». (لكن، في الواقع، ماذا يعني بالضبط قولنا «فكر بـ...»؟ يريدون، بلا شك إفهامنا أن تسجيل الاهتزازات سيكون عنيفاً بمقدار ما تكون «النسبية» موضوعاً شائكاً. وبهذا يتمثَّل الفكر على شكل مادة فعَّالة (طاقة)،

وكمنتوجٍ يمكن قياسه بجهازٍ معقدٍ (كهربائي غالباً) فيحوِّل المادة الدماغية إلى قوّةٍ. إن أسطورة أنشتاين تجعل منه عبقريّاً سحرياً إلى حدٍ ما، فتتحدث عن تفكيره كما تتحدث عن عملٍ وظيفي يشبه الصناعة الآلية للنقانق، أو طحن الحبوب أو سحق المعادن: إنه دماغ ينتج الفكر باستمرار، كما ينتج الطاحون الطحين، أما موته فهو توقف وظيفة محددة: «لقد توقف أقوى الأدمغة عن التفكير.»

كان ينتظر من هذه الآلية العبقرية أن تنتج المعادلات. وعثر العالم، بفضل أسطورة أينشتاين، على صورة معرفةٍ مصوغة. أمر متناقض: كلما تحولت عبقرية الإنسان إلى مادة، من ناحيةٍ دماغه، التقى ناتج اختراعه بشرط سحري، وأعاد تجسيد الصورة الباطنية القديمة ESOTERIQUE حول وجود علم مسور بالأحرف. هناك سرٌ وحيد للعالم. وهذا السر يمكن إجماله بكلمة واحدة: العالم خزانة حديدية تبحث الإنسانية عن رقمها السري: وقد أوشك أنشتاين العثور عليه. هذه هي أسطورة أنشتاين. حيث نجد فيها كل الموضوعات (التيمات) الغنوصية كوحدة الطبيعة والإمكانية المثالية في التقليص الجوهري للعلم، وقوة الكلمة على الفتح، والصراع الأزلي حول السر والكلمة، وفكرة أن المعرفة الشاملة لا يمكن اكتشافها إلا دفعة واحدة هي تماماً كالقفل الذي يستسلم بعد ألف محاولة فاشلة لفتحه.

إن المعادلة التاريخية E=MC2، رغم بساطتها غير المألوفة، تحقق تقريباً فكرة المفتاح: مفتاح عار، خطي (أفقي) مصنوع من معدن وحيد، يفتح بسهولة سحرية باباً استبسل الناس لفتحه منذ قرون. والصورة العامة توضِّح ذلك: يظهر أنشتاين في صورة ضوئية إلى جانب لوحةٍ سوداء تغطيها علامات رياضية ذات تعقيد واضح. لكن أنشتاين في اللوحة المرسومة، يعني أنه دخل عالم الأسطورة: ترى قطعة الطبشور وهي لا تزال في يده، بعد أن فرغ لتوِّه من كتابة الصيغة السحرية للعالم فوق سُبورة عارية، كما لو أنها كانت غير مُجهزة.

الأسطورة إذن تحترم طبيعة المهام: البحث بمعناه الحقيقي يحرك الدواليب (التروس) الميكانيكية، ومكانه عضو مادي لا بشاعة فيه سوى تعقيده السيبرنيتيكي. أما الاكتشاف فجوهره سحري، وهو بسيط كجسمٍ أولي، كمادة بدئية، كحجر الهرمزيين(*) الفلسفي، وكماء القطران عند باركلي(**) أو كالأوكسجين عند شيلينغ.

لكن بما أن العالم مستمر في حركته وأن البحث يزداد، وأنه لا بدَّ من الاحتفاظ بما للرب من نصيب، فلا بد لأنشتاين من بعض الفشل: يقال إن أنشتاين قد مات وهو لم يتحقق بعد من صحة «المعادلة التي كانت تتضمن سر العالم». وفي الخاتمة نقول: إن العالم قد قاوم إذن. فما أن انثقب السر حتى أغلق من جديد لأن الرقم كان ناقصاً. وبهذا فإن أنشتاين يرضي تماماً الأسطورة التي لا تعبأ بالمتناقضات شريطة أن يحقق أمناً اعتباطياً: بما أن أنشتاين: ساحر وآلة، باحث دائم، وموجدٌ ناقص، مثير الجيد والسيء، دماغ وضمير (وعي) بما أنه كل هذا في آنٍ معاً فهو يحقق أكثر الأحلام تناقضاً، ويوفق، من الناحية الأسطورية، بين سيطرة الإنسان اللامحدودة على الطبيعة وبين «حتمية» المقدس الذي لا يستطيع رفضه بعد.

(*): الهرمزية: لفظ مرادف لكلمة الكيمياء السحرية لاعتقاد اليونان أن هرمز هو مبدع العالم.[م].

(**): باركلي: جورج: أسقف وفيلسوف إيرلندي (1685-1753). وشيلينغ: الفيلسوف الألماني المعروف (1775-1854).[م].

الرجل - النفّاث

الرجل – النفّاث هو قائد الطائرة النفاثة. وقد ذكرت مجلة باري ماتش أن هذه الطائرة تنتمي إلى جنسٍ جديد من الطائرات أقرب إلى الروبوت منها إلى البطل ومع ذلك ففي هذا الرجل – النفّاث بقايا بارسيفالية سنراها فوراً، لكن ما يدهشنا، للوهلة الأولى في أسطورية الـ JET-MAN هو إلغاء السرعة: إذ لا شيء في الأسطورة من شأنه التلميح إلى ذلك بشكل جوهري. هنا ينبغي الدخول في تناقض يقبله الجميع ويستهلكونه على أنه دليل حداثة. هذا التناقض هو أن الإفراط في السرعة ينقلب إلى عطالة. فالرُيان البطل كان يتميز سابقاً بأسطورية السرعة المحسوسة. وباقتحامه الفضاء وبالحركة المثيرة. أما الرجل النفاث فيعرف بالإحساس الفوري (لايمكن الإحساس بالسرعة حينما تطير الطائر بسرعة 2000كم /سا طيراناً أفقياً)، كما لو كان إفراط قدره ينطوي على تجاوز الحركة. وأن ينطلق بسرعة أكبر من السرعة. الأسطورية هنا تترك صورةً للحسِّ الخارجي لتقترب من مجرد الإحساس بالوجود: فالحركة لم تعد إدراكاً بصرياً للنقاط والسطوح. إنما صارت نوعاً من الاضطراب العمودي. وحقيقة متناقضة وتعتيماً، ورعباً وإغماء ولم تعد انزياحاً، إنما خراباً داخلياً واضطراباً وحشياً وأزمة جامدة للوعي الجسدي.

من الطبيعي أن الطيار، يفقد كل نزعة إنسانية عند هذه النقطة من الأسطورة. كان بطل السرعة الكلاسيكية يستطيع أن يظل إنساناً صادقاً طالما أن الحركة كانت بالنسبة إليه أداءً مرحلياً، لا يتطلب سوى الشجاعة،

فينطلق إليها بتصميمٍ، كالهاوي النشيط وليس كالمحترف، للبحث عن «نشوةٍ». ونأتي إلى الحركة مزودين بنزعة أخلاقية سلفيَّةٍ تشحذ إدراكها وتسمح بوضع فلسفةٍ لها. ولأن السرعة كانت بمثابة مغامرةٍ، فقد كانت تربط الطيار بسلسلة من الأدوار البشرية.

الرجل النفاث يبدو أنه لم يعد يعرف المغامرة ولا القدر. إنه لا يعرف إلا شرطاً واحداً: وهذا الشرط يبدو، للوهلة الأولى، انثروبولوجياً أكثر منه إنسانياً: ومن الناحية الإيقاعية يتحدد الرجل النفاث وبنظامه وأخلاقه (اعتداله، وزهده، وتعففه) أكثر مما يتحدد بشجاعته. وخصوصيته العنصرية RACIALE تقرأ من خلال مورفولوجيته: بزته المضادة للجاذبية والقابلة للانتفاخ والمصنوعة من النايلون، وقبعته المصقولة التي تضعه في جلدٍ جديد حيث «أمه لا يمكنها التعرف عليه»

الأمر هنا يتعلق بتغير نوعي حقيقي. وهو تغير معقول لدرجة أن الخيال العلمي قد اعتمد تحويل TRANSFERT الأنواع. هذا كل شيء يجري كما لو حدث تغير مفاجىء بين المخلوقات القديمة - البشرية - الحلزونية وبين المخلوقات البشرية النفاثة الجديدة.

الحقيقة. وعلى الرغم من الجهاز العلمي لهذه الأسطورة الجديدة. فقد حدث انزياح خفيف للمقدَّس: ففي الحقبة القداسية HAGIOGRAPHIQUE (مرحلة قدِّيسي الطيران الحلزوني وشهدائه) جاءت كمرحلةٍ رهبانية MONATIQUE، الذي اعتقدنا في البداية أنه مجرد تعليمات غذائية بدت وهي تحمل دلالة كهنوتية SACREDOTALE: الاعتدال والزهد والابتعاد عن الشهوات في الحياة العامة، واعتماد اللباس الموَّحد.

إذن كل شيء في أسطورة الرجل - النفاث يسعى إلى إبراز مرونة الجسد وخضوعه لغايات جماعيَّةٍ (هي في الحقيقة غايات غامضة) وهذا الخضوع هو الذي قُدِّم كضحيةٍ إلى فردية الشرط اللاإنساني المجيد.

وسينتهي المجتمع بأن يعثر في الرجل النفاث على الحلف الثيوصوفي(*) القديم الذي طالما عوَّض القوة بالتقشف. ودفع ثمن نصف - الألوهية بعملة «السعادة» البشرية. إن وضع الرجل - النفاث يتضمن مظهراً ربانياً عندما تصبح نصف الألوهية هذه ثمناً للكفر المسبق. وللمساعي الإدخالية المكرَّسة لاختبار البديهية (المرور في غرفة الدوار، وفي النافذة). لكن الأمر لا يبلغ حدَّ المعلم الشائب المجهول الذي لا يمكن النفوذ إلى أغواره، المعلم الذي لا يمثل تماماً معلم الأسرار الضروري. أما من ناحية الجَلَد، فيقال لنا: إنه ليس ذا طابعٍ ماديٍّ كما هو الحال في أي طقس إدخالي: وانتصار الاختبارات الأولية هو في الحقيقة ثمرة هبة روحية، ونحن موهوبون لأن نكون نفاثين (للنفث) مثلما يوهب غيرنا إلى الله.

كل ما سبق لا معنى له لو كان الأمر متعلقاً ببطل تقليدي كل ما يُطلب إليه هو ممارسة الطيران دون التنازل عن إنسانيته (سانت أكزيبيري كاتباً، وليندبرغ بسترته الطويلة). لكنَّ الخصوصية الأسطوريَّة للرجل النفَّاث تَكمُن في عدم احتفاظه بأي عنصر رومانتيكي أو فردي للدور المقدس، دون أن يترك الدور نفسه. ونظراً لأن الرجل النفَّاث، ومن خلال السمة، يمثل السلبية (فما الذي يمكن أن يكون أكثر عطالة ولا يملك شيئاً من شيءٍ منفوث أو مقذوف؟) فإنه مع ذلك يجد الطقسي عبر أسطورة جنسٍ تخيلي، ملائكي يأخذ خصوصياته من خلال تقشفه، وقد يحقق نوعاً من الاتفاق الانثروبولوجي بين البشر من جهة والمريخيين من جهة أخرى. الرجل النفاث بطل مُشيَّأ، كما لو أن البشر لا يزالون، حتى يومنا هذا غير قادرين على تصوُّر السماء إلا وهي مسكونة بأنصاف الأشياء.

(*): THEOSOPHIQUE: نظرية إشراقية دينية موضوعها الاتحاد بالرب [م].

راسين يعني راسين

الذوق هو الذوق

بوفار وبيكوشيه

سبق وأشرت إلى أن البورجوازية الصغيرة تميل إلى المحاكمات العقلية الحشوية (القرش هو القرش، الخ) هاكم مثالاً ساطعاً على ذلك، وهو شائع في ميدان الفنون: «أتالي مسرحية لراسين» استدعت ممثلة من الكوميدي - فرانسيز قبل تقديم عرضها الجديد.

قبل أي شيء لا بدّ من الإشارة إلى وجود إعلان حربيّ صغيرٍ موجه (لـ «النحويين والمجادلين والشارحين ورجال الدين والكتاب والفنانين»). صحيح أن الحشو عدائي دائماً: فهو يعني انقطاعاً شديداً بين الذكاء (العقل) وبين موضوعه، أي التهديد المتعجرف لنظام لا نقوى على التفكير من داخله. إن حشائينا يشبهون المعلمين الذين سرعان ما يشدُون لجام الكلب: إذ لا يجوز للفكر أن يأخذ أبعاده؛ لأن العالم مفعمٌ بالذرائع المشبوهة والباطلة. وعلينا أن نقصِّر من فهمنا وأن نقلص الرسن (اللجام) ليكون مساوياً لبعد واقعٍ محسوبٍ. وماذا لو شرعنا بالتفكير حول راسين؟ لكن في الحديث عنه خطر كبير: لأن الحشوي يقطع بعنف كل ما من شأنه الدفع نحوه. وربما خنقه.

في تصريح فنانتنا نتعرَّف على لغة هذا العدوِّ المألوف الذي طالما التقينا به هنا ألا وهو معاداة الفكرانية ANTI-INTELLECTUALISME والكلام المكرر نعرفه: الكثير من الذكاء ضار، والفلسفة رطانة لا جدوى منها.

فلا بدَّ إذن من الاحتفاظ بموضعٍ للشعور وللحدس وللبراءة وللبساطة. الفن تقتله زيادة الثقافة، والذكاء ليس ميزةً للفنان. والمبدعون الأقوياء عبارة عن مجرِّبين، والعمل الفني يعصى على المنظومة، وباختصارٍ فإن التفكير العقلي الحادَّ هو عقيم. نعلم جميعاً أن الحرب الناشبة ضد الذكاء تقوم دائماً باسم الحس السليم، وهذا يعني، في العمق، تطبيق هذا النمط من «الفهم البوجادي» الذي تحدثنا عنه هنا، على راسين. ومثلما أن الاقتصاد العام لفرنسا ليس سوى حلم في مقابل المالية الفرنسية، وهي الحقيقة الوحيدة التي كشف عنها حس بوجاد السليم، فإن تاريخ الأدب والفكر كذلك، أو بالأحرى التاريخ فقط، ليس أكثر من استيهام PHANTASME فكري إزاء راسين، يشبه في «ملموسيته» نظام الضرائب.

لا يزال حشويونا يحتفظون من معاداة الفكرانية بأمر الاستعانة بالبراءة. والزعم برؤية راسين الحقيقي يعني التسلح ببساطة ربانية. والموضوع الباطني القديم لا يزال حاضراً في أذهاننا: فالعذراء والطفل والكائنات البسيطة النقية تملك بصيرةً عاليةً. إن التمسك «بالبساطة» في حالة راسين، ينطوي على سلطة مزدوجة من الذرائع: فمن جانبٍ تقف في وجه أباطيل التأويل الفكري، ومن جانبٍ آخر، وهو شيءٌ قلما أثار النزاع من حوله، إننا نطالب بالكشف عن جمالية لراسين (المقصود هنا مقولة النقاء الراسيني الشهيرة) الأمر الذي يضطر الذين يدرسونه إلى الانتظام (الفن ينشأ عن الإكراه).

أخيراً، نجد في حشوية ممثلتنا (المذكورة سابقاً) ما يمكن أن نطلق عليه اسم أسطورة الاسترجاع النقدي. نُقادنا الجوهريون ESSENTIALISTES ينفقون وقتهم في سبيل العثور على «حقيقة» العبقريات الماضية. ويعتبرون الأدب مخزناً كبيراً للأشياء المفقودة، ومكاناً نقصده للصيد. وما نجده فيه، لا أحد يعرفه، وهذه هي بالضبط الفضيلة الكبرى للمنهج الحشوي الذي لا يملك الحق في قوله. وقد يتضايق حشويونا من التقدم أكثر نحو الأمام:

راسين وحده، أي راسين في الدرجة صفر، هذا غير موجودٍ. ليس هناك سوى راسينات صفات: راسينات - شعر صافٍ، راسينات - جراد بحري (مونترلان)، وراسينات - توراة (توراة مدام فيراكورين)، وراسينات - الهوى، وراسينات - تصوير الرجال كما هو عليه حالهم، الخ...

وباختصار فإن راسين هو دائماً شيء آخر غير راسين، وهذا ما يجعل من الحشوية الراسينية آنية. على الأقل، نفهم ما يمكن لمثل هذا العدم في التعريف: لأولئك الذين يرفعون رايته بشكلٍ تمجيدي: إنه نوع من الخلاص الأخلاقي المحدود، والقناعة بذلك النضال المبذول لصالح حقيقة راسين، دون التعرض لأي خطر ينطوي عليه أي بحثٍ موضوعيٍّ، ولو قليلاً عن الحقيقة: الحشو يعفينا من امتلاك الأفكار: لكنه في الوقت نفسه يتضخم ليجعل من هذا الإذن قانوناً أخلاقياً صارماً، ومن هنا مصدر نجاحه: لقد ارتقت الصحافة إلى مستوى الصرامة. راسين يعني راسين: إنه أمان العدم العجيب.

بيلي غراهام

في فل ديف(*)

كم من المبشرين الذين حملوا إلينا وحدثونا عن الأخلاق الدينية لـ «البدائيين» ونحن نأسف أن ساحراً غينياً أسود لم يكن موجوداً في فلديف ليصف لنا ذلك الاحتفال الذي ترأسه الدكتور غراهام تحت اسم حملة الهداية إلى الانجيل (ومع ذلك، فهناك مادة أنثروبولوجيّة غنية، يبدو أنها موروثة عن عبادات «متوحشة» لأننا نعثر فيها، وبشكلٍ مباشرٍ، على المراحل الثلاث الكبرى لأي فعلٍ «ديني»: الانتظار، فالايحاء، فالادخال.

ولقد جعل بيلي غراهام كلّ شيءٍ بانتظاره: الأناشيد والابتهالات وألف خطابٍ قصيرٍ عديم الجدوى كلف بها قساوسة ثانويون أو مدراء مسارح أمريكيون (عرضٌ مرح قامت به الفرقة): عازف البيانو سميث من تورنتو، وبيفرلي العازف المنفرد من شيكاغو في ولاية إلينوي (هو فنان من الإذاعة الأميركية يرتل الإنجيل بشكلٍ رائعٍ). إذن فقد سبق قدوم الدكتور غراهام دعاوة صاخبة، وكان يعلنُ دائماً عن وصوله إلا أنه لم يظهر أبداً. ها هو أخيراً. لكن وصوله لم يكن إلا لتحويل ذلك الفضول؛ لأن خطابه الأول لم يكن الأفضل: إنه يهيء فقط لوصول الرسالة وكانت هناك فواصل أخرى تطيل زمن الانتظار، وتسخن القاعة، وتحدد مسبقاً الأهمية البنيويّة لهذه الرسالة

(*) BILLY GRAHAM AU VEL, D,HIV.

التي، طبقاً لأفضل تقاليد الاستعراض تبدأ بترغيب الناس فيها لكي يسهل وجودها بعدئذ.

في المرحلة الأولى من الاحتفال يمكننا التعرف على القوة السوسيولوجية للانتظار الذي قام ماوس MAUSS بدراسته. وشهدنا مؤخراً مثالاً عليه في باريس عبر جلسات التنويم المغناطيسي التي قام بها روبير العظيم. وهنا أيضاً كانوا يؤجلون، ما بوسعهم، ظهور الساحر MAGE وباللجوء إلى التكرار المُصطنع. كانوا يخلقون لدى الجمهور فضولاً مضطرباً، وهو مستعدٌ للانتظار بغية رؤية ماجعلوه ينتظره هنا، ومنذ الدقيقة الأولى، قُدم بيلي غراهام للناس على أنه نبيٌ حقيقيٌ يلتمسون فيه روح الرب لكي ينزل عليهم في ذلك المساء بشكل خاص: إنه مُلهم سيتحدث، والجمهور مدعو إلى عرض استحواذي، حيث يُطلبُ إليه مقدماً أن يأخذ كلمات بيلي غراهام على أنها كلمات ربانية.

إذا كان الله يتكلم فعلاً من خلال فم الدكتور غراهام، فينبغي الاعتراف بأنه أحمق: الرسالة تدهش من خلال سطحيتها وطفوليتها. على أية حال فالله لم يعد، بالتأكيد توميا(*) فهو ينفرُ كلياً من المنطق: رسالة تتألف من مجموعة تأكيدات متقطعة، لاوجود لأي رابط من أي نوع بينها، ولا مضمون لأي تأكيد منها إلا المضمون الحشوي (الله يعني الله). فأقل راهب ماري MARISTE، وأكبر الكهنة الأكاديميين يظهران كمثقفين مُنهارين إلى جانب الدكتور غراهام. هناك صحفيون، خدعهم الديكور الديني (البروتستانتي) للاحتفال (أناشيد، صلاة، عظة، مباركة) وخدَّرهم الترصن المصطنع والمسكن الخاص بالعبادة البروتستانتية، هؤلاء الصحفيون امتدحوا تصرف الدكتور غراهام وفريقه: كان الناس ينتظرون توجهاً أمريكياً مبالغاً فيه: فتيات، جاز استعارات فرجة وتحديثية (ومع ذلك فقد وجد فيها اثنتان

(*): نسبة إلى فلسفة توما الأكويني..[م].

أو ثلاث)، لا شك أن طريقة بيلي غراهام قد نزع عن جلسته كل ما هو مثير. واستطاع البروتستانتيون الفرنسيون استعادته. وهذا لا يمنع أن طريقة بيلي غراهام قد انفصلت عن التقاليد الوعظية الكاثوليكية أو البروتستانتية الموروثة عن الثقافة القديمة، ونقصد بذلك تقاليد التشدد في الاقناع.

طالما خضعت المسيحية الغربية في عرضها للإطار العام للفكر الأرسطي، وطالما قبلت التعامل مع العقل، حتى عندما اقتضى الأمر اعتماد اللامعقول في العقيدة. وقيام الدكتور غراهام بقطع الصلة مع عصور عدة من النزعة الإنسانية (حتى لو كانت الأشكال فارغة ومبتذلة، ونادراً ما غاب همُّ الآخر الذاتي من النزعة التعليمية المسيحية) فإنه يحمل إلينا بذلك منهجاً للتغيير السحري: فهو يستعيض عن الإقناع بالإيحاء، من خلال الاختصار بالكلام، والاستبعاد المنتظم لأيٍّ مضمون عقلي من الجملة، والانقطاع المستمر عن الروابط المنطقية، التكرار الكلامي، والإشارة التفخيمية إلى الإنجيل الذي كان يحمله الناس في أيديهم، كما لو أنه مفتاح علب. يحمل الكلام المنمق، أضف إلى هذا غياب الحرارة والاحتقار الواضح للآخرين. هذه العمليات كلها تشكل جزءاً من الأدوات التقليدية للتنويم المغناطيسي في قاعة الموسيقا: وأكرر القول: لا فرق بين بيلي غرانت وبين روبير العظيم.

مثلما كان روبير العظيم يختتم «معالجة» جمهوره، باختيارٍ خاصٍ، حيث يميز بعض من يختارهم فيصعدون إلى المنصة ويتحلقون حوله، تاركاً لبعض المقربين مهمة إظهار نعاسٍ مثير، كذلك فإن بيلي غراهام يتوِّج رسالته بفرزٍ مادي للمرصودين: فالأعضاء الجدد (حديثي التنصر) الموجودين ذلك المساء في الفيلديف VEL, DHIVE، بين إعلاني SUPERDISSOLVTION وPOLIGNAC COGNAG! هؤلاء وقد «استقبلوا المسيح» بفعل الرسالة السحرية، يتوجهون إلى قاعةٍ منفردة، وحتى لو كانوا يتحدثون الانكليزية فإنهم يُقتادون إلى قبو أكثر سريةً: لا يهم ما يجري هناك، كتسجيل أسمائهم في قوائم الهداية، أو إلقاء مواعظ جديدة عليهم، ومحادثات روحية مع

«المستشارين»، أو تقديم التماسات. هذه المرحلة الجديدة تشكل المادة البديلة للطقس الإدخالي.

كل هذا يعنينا مباشرة: أولاً: يتبين من نجاح بيلي غراهام الهشاشة الفكرية للبرجوازية الصغيرة الفرنسية: وهي على ما يبدو الطبقة التي جُنِّد فيها جمهور تلك الجلسات: إن طواعية هذا الجمهور لأشكال الفكر اللامنطقي والتنويهي يوحي بوجود ما يمكن تسميته بحالة المغامرة ضمن هذه الجماعة الاجتماعية (البشرية): فجزء من البورجوازية الصغيرة الفرنسية لم يعد محمياً بما هو معروف عن «حسِّها» الذي يشكل الوجه العدواني لوعيها الطبقي. وليس هذا كل شيء: فقد شدد بيلي غراهام وفريقه بشكل قوي، وعدة مرات، على هدف هذه الحملة وهو: «إيقاظ» فرنسا («لقد رأينا الله يقوم بأشياء عظيمة في أمريكا، وقد يكون للصحوة في فرنسا تأثير واسع في العالم كله». «إننا نود لو يحدث شيء في باريس، شيء تكون له نتائج على العالم كله»). مما لا شك فيه أن هذه الرؤية تشبه رؤية أيزنهاور في تصريحاته حول كُفر الفرنسيين. ففرنسا معروفة في العالم بعقلانيتها، وبلا مبالاتها إزاء العقيدة، وبعدم تدين مثقفيها (وهو موضوع تتفق عليه أمريكا مع الفاتيكان، ولكنه ينطوي على كثير من المبالغة). إذ يجب إيقاظ فرنسا من هذا الحلم السيء. لا شك أن لـ «هداية» باريس قيمة مثال عالمي: الكفر المدعوم بالدين في عرينه نفسه.

نحن ندرك أن هذا الموضوع هو موضوع سياسي: فكفرُ فرنسا لا يهم أمريكا إلا لأنها تعده الوجه الأول للشيوعية. «إيقاظ» فرنسا من الكفر، يعني إيقاظها من الانبهار بالشيوعية. وحملة بيلي غراهام ليست سوى حلقة من حلقات المكارثية.

محاكمة ديبرييز

تبين محاكمة جيرار ديبرييز وهو الذي أقدم على قتل والديه بدون سبب معلوم، المتناقضات الضخمة التي تحيط بنظام العدالة عندنا. والسبب في ذلك يعود إلى أن التاريخ يتقدَّم بأشكالٍ غير متساوية: فقد تغيَّر فكر الإنسان كثيراً منذ مائة وخمسين عاماً، وظهرت علوم جديدة في مجال الاكتشافات السيكولوجية، لكن هذا الارتقاء الجزئي للتاريخ لم يستطع إحداث أي تغيير في منظومة المسوغات العقابية؛ لأن العدالة تعبير مباشر عن الدولة، وأن دولتنا لم تبدِّل سادتها منذ إصدار قانون العقوبات.

وبالتالي فإن العدالة لا تزال تنظر إلى الجريمة وفق معايير علم النفس الكلاسيكي: لا وجود للواقعة إلا كعنصر من عناصر الوطنية الأفقية، عليه أن يكون مفيداً وإلا فقدّ جوهره ولم نعد قادرين على التعرف إليه. لكي يتسنى لنا إطلاق تسمية على فعل جيرار ديبرييز. كان لا بدَّ من أن نجد له أصلاً (سبباً): وبالتالي فإن المحاكمة بمجملها أخذت منحى البحث عن سببٍ ما، مهما كان واهياً، ولم يكن أمام الدفاع إلاَّ المطالبة بنوعٍ من حالةٍ مطلقة لهذه الجريمة. التي تفتقد إلى أي وصف، وأن يجعل (الدفاع) منها جريمةً بدون اسم.

أما الاتهام، فقد عثر على باعثٍ - كذبته الشهادات اللاحقة: وهو أن والدي جيرار ديبرييز كانا قد وقفا في وجه زواجه، ولهذا قام بقتلهما. لدينا هنا إذن مثال تعدُّه العدالة سببية جُرمية: فوالدا القاتل صارا مزعجين بالمصادفة. فقام بقتلهما ليتخلص من العائق. حتى لو قتلهما تحت تأثير

الغضب، فإن هذا الغضب سيظل حالة معقولة؛ لأنه يشكل وسيلة غير مباشرة لشيء ما (الأمر الذي يعني أن الوقائع النفسية، بنظر العدالة، لا تزال غير تعويضية من حيث علاقتها بالتحليل النفسي. لكنها مفيدة من الناحية الاقتصادية.

إذن، يكفي أن يكون للفعل غاية مجردة، حتى يمكن إعطاء اسم لهذه الجريمة. والاتهام لم يقبل رفض الموافقة على زواج جيرار ديبرييز إلا لكونه محركاً لحالة جنونية تقريباً هي الغضب، لا يهمُ من الناحية العقلية (أمام هذه العقلية التي كانت قبل لحظات أساساً لوقوع الجريمة). إنّ المجرم لا ينتظر من جراء فعله أية منفعة (لأن الزواج قد دُمر سواء بقتل الوالدين أم من خلال معارضتهما له، ذلك أن جيرار ديبرييز لم يفعل شيئاً لإخفاء جريمته): وهنا يُكتفى بسببية منقوصة. المهم أن غضب ديبرييز كان مُعللاً في سببه وليس في أثره، فنحن نفترض أن المجرم يتمتع بعقلية منطقية كافية ليدرك الفائدة المجرَّدة المرجوة من وراء ارتكابه للجريمة، وليس من خلال نتائجها الحقيقية. لقد سبق وأشرت بخصوص محاكمة دومينيتشي إلى نوعية العقلية المعاقبة وقلت: إنها ذات طبيعة سيكولوجية، ومن هنا طبيعتها «الأدبية».

لكنّ أطباء الأمراض النفسية لا يقبلون أن تكون الجريمة غير مفهومة الأسباب، جريمة لأنها كذلك. لقد تركوا المتهم أمام مسؤولياته كاملة، فبدوا في هذا وكأنهم للوهلة الأولى، يعارضون المبررات العقابية التقليدية: وهم يعتبرون أن غياب السببية لا يمنع أبداً من تسمية الاغتيال (القتل) جريمة. وهنا، نصل، بشك متناقضٍ، إلى أنّ الطب النفسي هو الذي يدافع عن فكرة الرقابة المطلقة للذات، وترك أمر الشعور بالذنب للمجرم، خارج حدود العقل. العدالة (الاتهام) تؤسس الجريمة على السبب وتخفي الجزء المحتمل الناجم عن الجنون. أما الطب النفسي من ناحيته على الأقل، الطب النفسي الرسمي، فيبدو أنه يحاول الابتعاد بمقدار ما يستطيع عن موضوع الجنون، وهو لا يقيم أية قيمة للتصميم ليعثر على المقولة اللاهوتية القديمة حول

الاختيار الحر (القدرية). وفي قضية ديبرييز تلعب هذه المقولة دور الكنيسة التي تسلم المتهمين للعلمانيين (العدالة)، لأنها غير قادرة على استعادتهم، ولعدم قدرتها على دمجهم في واحدة من «مقولاتها». لهذا فهي تخلق مقولة حرمانية PRIVATIVE وهي وظيفة اسمية تماماً، أي: الضلال، وهكذا. وفي مقابل عدالة وُلدت في العصور البورجوازية، ورُضِّت بالتالي لعقلنة العالم عن طريق ردِّ الفعل، لتقف في مواجهة العشوائي الديني أو الملكي، تاركة للدولة ذلك الدور الذي اضطلعت به (العدالة) على شكل أثرٍ غير منتظم زمنياً، قلنا مقابل تلك العدالة لإن الطب النفسي الرسمي يجدد الفكرة القديمة جداً حول الضلال المسؤول، الذي يجب أن تكون إدانته بعيدة عن أي جهد تفسيري. ودون أن يسعى الطب النفسي الشرعي إلى توسيع ميدانه، فإنه يُحيل إلى الجلاد مجانين لا تريد العدالة وهي العاقلة أكثر منها وورعة أفضل من هذا لكي تتخلى عنهم.

تلكم هي بعض المتناقضات في محاكمة ديبرييز: بين العدالة والدفاع، بين الطب النفسي والعدالة، وهناك تناقضات أخرى تنطوي عليها كل سلطة من تلك السلطات: لقد رأينا أن العدالة بفصلها غير المعقول للسبب عن النتيجة، إنما تتسامح في الجريمة تبعاً لوحشيتها، أما الطب النفسي فيتنازل مختاراً عن غرضه الخاص به ويُحيل القاتل إلى الجلاد، في الوقت الذي يراد فيه أن تكفل العلوم السيكولوجية نسبةً كبيرةً من الإنسان. والدفاع نفسه، يتردد بين المطالبة بطبٍّ نفسي مُتقدم قد يستعيد كل مجرم على أنه مجنون، وبين فرضية وجود «قوة» سحرية استحوذت على ديبرييز، كما يحدث أيام ممارسات السحر. (مرافعة المحامي موريس غارسون).

صورٌ مؤثِّرة

في كتابها عن بريخت، ذكرتنا جنفيف سيّرو بصورة فوتوغرافية نشرت في مجلة باري - ماتش، حيث نرى مشهد إعدامٍ لشيوعيين غواتيماليين. وقد أصابت حين أشارت أن هذه الصورة ليست مُريعة أبداً في حدٍّ ذاتها، بل الهول يأتي من كوننا ننظرُ إليها من زاوية حريتنا. وقد نجح القليل من الصور المؤثرة المعروضة في «غاليري أورساي» إحداث صدمةٍ عندنا، هذا المعرض قد أيَّد ملاحظة جنفيف سيّرو: إذ لا يكفي المصور أن يدلّ على الرعب (الهول) حتى نعاني منه.

إن أغلب المصورين المجتمعين هنا لكي يصدموننا، لم ينجحوا في التأثير بنا لأن المصوَّر قد أحل نفسه محلنا تماماً، عند قيامه بتكوين موضوعه: فقد بالغ تقريباً في بناء الهول الذي يقدمه إلينا، حيث أضاف إلى الواقعة، عن طريق المتضادات والتقريبات، لغةً لا يقصدها لذلك الهول. فمن هذه اللغات على سبيل المثال، واحدةٌ تضع حشداً من الجنود إلى جانب حقلٍ مليء برؤوس الموتى.

ومنها أيضاً واحدة أخرى تعرض جندياً وهو بصدد النظر إلى هيكل عظمي، وثالثة ترينا جماعة من المحكوم عليهم بالإعدام، أو من السجناء في وقت تتقاطع مع قطيع من الخراف. إلا أنّ أياً من هذه الصور، البارعة جداً، لم تتمكن من بلوغ نفوسنا. ذلك أننا حينما نكون قبالتها يكون الحكم قد انتزع منا: لقد ارتعش المصوِّرون من أجلنا، وفكروا عوضاً عنا، وحكموا بدلاً منا، وبهذا لم يترك لنا المصوِّر أي شيء - اللهم إلا مجرد حقِّ القبول الفكري:

فلا يربطنا بهذه الصور إلا غاية تقنية. هذه الصورة المحملة بفائضٍ من إشارات الفنان نفسه، لا تحمل لنا أية قصة، ولم نعد قادرين على خلق تقبلنا الخاص لهذا الغذاء التركيبي، الذي سبق لمبدعه أن تمثله.

هناك صور أخرى أرادت مفاجأتنا إن لم تتمكن من صدمنا، لكن الخطأ المبدئي بقي هو نفسه، لقد جهد المصوِّرون، على سبيل المثال، وبكل ما يملكون من تقنيةٍ عالية، جهدوا في القبض على أندر لحظات الحركة، إلى حدها الأقصى، كتحليق لاعب كرة قدم، أو قفزة إحدى الرياضيات أو تطاير الأغراض في منزل مسكونٍ بالعفاريت. لكن هنا أيضاً، ومع أن المشهد مباشرٌ ولا يتكون من عناصر متضادة، فإنه يظلُّ مبالغاً في بنائه: فاعتقال اللحظة الفريدة فيه يبدو مجانياً، ومقصوداً، وناتجاً عن رغبة في تكوين لغةٍ مُزعجة. ويبقى تأثير هذه الصور الناجحة فينا معدوماً، والاهتمام الذي يمكن أن نبديه حيالها لا يتجاوز زمن قراءة آنية: لأنها تخلو من الإيقاع، ولا تثير فينا الاضطراب، فينغلق تقبلنا سريعاً على علامةٍ بحتة. المقروئية الكاملة للمشهد وإخراجه يعفينا من الاستقبال العميق للصورة بما فيها من فضيحة. وحينما تردُ الصورة إلى حالةٍ من اللغة المجردة، فإنها لا تؤثر أبداً في تنظيمنا.

هناك رسامون تعرضوا لحلِّ قضية الحدِّ الأقصى هذه القضية ذروة الحركة، فنجحوا فيها نجاحاً أفضل. رسَّامو الإمبراطورية، على سبيل المثال، الذين كان عليهم رسمُ لوحات فورية (حصان هائج، نابليون وهو يمدُّ ذراعه إلى ساحة المعركة..... الخ)، تركوا للحركة علامة المتحرك الموسعة، وهو ما يمكن تسميته بالنومن NUMEN أي النقل العلني لوضعية يستحيل تثبيتها في الزمن.

هذه الإضافة الثابتة لما لا يمكن الإمساك به - والذي يمكن تسميته في السينما لاحقاً بالتصوُريَّة PHOTOGENIE -وهو الأساس الذي يبدأ الفن عنده. إن الفضيحة الخفيفة لتملك الخيول الجامحة، ولذلك الإمبراطور المُجَّمد في حركة مستحيلة، وذلك العناد التعبيري، الذي يمكن أن نسميه عناداً

بلاغياً يضيف إلى قراءة العلامة نوعاً من الرهان المثير، جاراً بذلك قارىء الصورة IMAGE نحو دهشة مرئية أكثر منها فكرية؛ لأنها تعلقهُ على وسط المشهد. وعلى مقاومته البصرية وليس على دلالته بشكل مباشر.

إن أغلب الصور المثيرة التي عُرضت علينا هي صورة حزورة (خاطئة) وذلك لأنها اختارت حالة وسيطة بين الواقعة الحرفية والواقعة الموسَّعة: وهي (الصور) مرسومة مسبقاً لا تنتهي إلى الصورة الضوئية، وصحيحة (دقيقة) جداً إلى درجة لا تنتمي إلى الرسم: إنها تفتقر إلى فضيحة الحرف وإلى حقيقة الفنِّ في آنٍ معاً: لقد أرادوا أن يجعلوا منها علامة صرفةً، دون القبول بإعطاء هذه العلامات غموض الكثافة وتأخرها، إذن فمن المنطقي أن الصور المؤثرة وحدها في هذا المعرض (الذي يظل مبدأ قيامه محموداً) هي صور الوكالة حيث تنبثق المفاجأة في عنادها وفي حرفيتها المنفرجة. إن الغواتيماليين المعدومين بالرصاص، وخطيبة عدنان المالكي، الضابط السوري الذي تمَّ اغتياله، وهراوة الشرطي المرفوعة. هذه الصور كلها تُدهشنا لأنها تبدو للوهلة الأولى غريبة، وهادئة تقريباً، وأقلَّ أهمية من قصتها: وهي منقوصةٌ من الناحية المرئية وخاليةٌ من ذلك النومن الذي لا يمكن لرسامي التشكيل إلا أن يضيفوه إلى لوحاتهم (ولهم الحق في ذلك، لأن الأمر هنا يتعلق بالرسم).

إن العنصر الطبيعي لهذه الصور، على الرغم من حرمانه من نشيده ومن تفسيره في الوقت نفسه، يضطر المشاهد إلى تساؤلٍ عنيفٍ، ويُدخله في طريق الحكم الذي يكوِّنه بنفسه دون أن يزعجه الحضور الخلَّاق للصورة. إذن نحن هنا إزاء تطهيرٍ نقديٍّ. نطالب به بريخت، ولسنا إزاء تنظيف (تفريغ) انفعالي، كما هو الحال في رسم الموضوع: وربما نعثر هنا على مقولتي الملحمي والمأساوي. الصورة الضوئية الحرفية لا تدخلنا في مشهد الرعب، بل في الرعب نفسه.

أسطورتنا
المسرح الشاب

إذا نظرنا إلى نتائج مسابقة أجرتها الفرق الحديثة، نرى أن المسرح الشاب قد ورث أساطير المسرح القديم بشكلٍ عنيفٍ. (الأمر الذي يجعلنا لا نعرف بماذا يتميَّز الواحد منهما عن الآخر). فنحن نعرف أن الممثل في المسرح البورجوازي، وهو ممثل «تفترسه» الشخصية التي يمثلها، عليه أن يبدو ملتهباً في حريقٍ فعليٍ من الانفعال، ويجب عليه أن «يغلي» مهما كلَّفه ذلك، أي عليه أن يحترق وينتشر في آنٍ معاً. ومن هنا نشوء الأشكال الرطبة لذلك الاحتراق.

في مسرحية جديدة (حصلت على جائزة)، انتشر الشريكان الذكران على شكل سوائل من كلِّ نوعٍ: بكاء وعرق ولعاب. وكان لدينا انطباع بأننا نشهد عملاً فيزيولوجياً مُريعاً، وَليّاً وحشياً للأنسجة الداخلية، كما لو كان الانفعال اسفنجة ضخمة مُبللةً قامت يد الدراماتورج الدقيقة بعصرها. ندرك جيداً القصد من هذه العاصفة العميقة: وهو تحويل «السيكولوجية» إلى ظاهرة كميَّةٍ، وإجبار الضحك أو الألم على اتخاذ أشكال شعرية (عروضية) METRIQUES بسيطة، بشكل يصبح الانفعال نفسه أيضاً سلعةً كباقي السلع، وموضوع تجارة، مندمجاً في منظومة تبادلية عدديَّة: أُقدِّم نقودي للمسرح، وبالمقابل أطلب من الممثل أن يُشغل جسده أماميٍ دون أن يغش، وإذا لم أستطع التشكيك بالعناء الذي يتحمله، عندها سأعلن أن الممثل رائعٌ، وسأفرح لأني وظَّفت نقودي في عبقريةٍ لا تسرقها، بل تعيدها لي

أضعافاً مضاعفة على شكل دمعٍ وعرقٍ حقيقيين: إن المزية العظيمة للاحتراق هي ذات طابعٍ اقتصاديٍ: فنقودي باعتباري مشاهداً، قد حققت مردوداً تمكن مراقبته.

من الطبيعي أن احتراق الممثل يتزين بمبررات روحانية: الممثل يمنح نفسه لشيطان المسرح، ويضحي ويترك الشخصية التي يقوم بدورها تأكله من الداخل. إن سخاءه، وتقديم جسده للفن، وعمله المادي، كلها أمور جديرة بالشفقة، وبالإعجاب. ونحن نقدر له هذا الجهد العضلي، وبعد أن يبلغ منه التعب مَبْلَغهُ، ويُفرِّغَ من كل أخلاطه HUMEURS يأتي في النهاية ليحيي، فنصفق له كما نصفق لضارب رقم قياسي أو رافعي الأثقال. فنقترح عليه سراً أن يذهب من أجل تجديد نفسه، وإعادة تكوين مادته الداخلية، والتعويض عن كل ذلك الماء الذي هو مقياس للانفعال الذي اشتريناه منه. لا أظنُّ أن أي جمهور بورجوازي من شأنه مقاومة هذه «التضحية» الواضحة. وأظن أن الممثل الذي يعرف كيف يبكي ويتعرق على خشبة المسرح، يكون متأكداً دائماً من حتمية انتصاره: فوضوح جهده يؤخر الحكم عليه.

ويتضمن إرث المسرح البورجوازي شيئاً تعيساً، هو أسطورة الاكتشاف. وقد اشتُهر عددٌ كبير من المخرجين المحترفين عن طريقها. وفي تمثيل إحدى الفرق الشابة لمسرحية لوكانديرا، تمّ إنزال الأثاث من السقف في كلِّ فصلٍ. طبعاً، هذا أمر غير معتاد، وكان جميعهم يهتفُ لهذا الاختراع: المشكلة أن هذا الاختراع لا يقدِّم أية فائدة على الإطلاق؛ لأن خيالاً منهكاً قد أملاه على ما يبدو، فهو يبحث بأي ثمنٍ عما هو جديد. ومثلما استنفذنا اليوم كل الطرائق المصطنعة لزراعة الديكور، ومثلما أشبعتنا الحداثوية والطليعية بهذه التغييرات المرئية حيث يأتي خادم ما - وفي هذا جرأة قصوى - ليضع ثلاثة كراسي وكنبة أمام المشاهد، فإننا نستنجد بآخر فضاء حرٍّ، وهو السقف. هذه الطريقة مجانية، وهي لا تتجاوز الشكلانية البحتة. لكن لا يهم: فبنظر الجمهور البورجوازي، لا يشكل الإخراج أبداً أكثر من تقنية للاكتشاف. وبعض

«المنشطين» يجاملون كثيراً في هذه المتطلبات: فهم يكتفون بالاختراع. هنا أيضاً، يستند مسرحنا إلى القانون الصارم للتبادل: من الضروري والكافي أن تكون أداءات المخرج مرئية، وأن أي واحدٍ قادرٌ على مراقبة مردود بطاقته: ومن هنا نشأ فنٌ عجولٌ يظهر قبل أي شيء في سلسلة متقطِّعة - وبالتالي قابلة للحساب - من النجاحات الشكليَّة.

وكما هو الحال بالنسبة لاحتراق الممثل، فإن لـ: الاكتشاف مبرره النزيه: إذ أننا نسعى إلى تقديم ضمانة «الأسلوب» له: فإنزال الأثاث من السقف سيُعرض على أنه عملية وقحة، مناسبة لجوِّ الوقاحة الحادة التي تتسم بها عادةً كوميديا ديلارتي. طبعاً، الأسلوب يشكِّل دائماً ذريعة هدفها إخفاء البواعث العميقة للمسرحية: فإضفاء الأسلوب «الايطالي» الصرف على إحدى مسرحيات غولدوني (تهريج، إيماء، ألوان صارخة، نصف أقنعة، الاحترام والتبجيل وبلاغة الأداء (الرشاقة) يعني التخلص بسهولةٍ من المضمون الاجتماعي أو التاريخي للعمل، كما يعني إبطال مفعول التخريب الحادِّ للعلاقات المدنيَّة، وباختصارٍ، يعني: المخادعة.

لن يعبِّر أحدٌ أبداً بما يكفي عن تخريب «الأسلوب» فوق خشبة مسرحنا البورجوازي. الأسلوب يبرر أي شيء، ويعفي من أي شيء، لاسيما من التفكير التاريخي. إنه يحبس المشاهد في عبودية الشكلانية الصرفة، لدرجة أن ثورات «الأسلوب» تتحول نفسها إلى ثورات شكلية. والمخرج الطليعي هو الذي سيتجرأ على استبدال أسلوب بأسلوب آخر (دون أن يعود لملامسة العمق الحقيقي للمسرحية)، وعلى التغيير كما فعل بارو BARRAUT في مسرحية أوريست، أي تحويل الأكاديمية المأساوية إلى احتفالٍ باهت. لكن هذا غير مهمٍ، وإحلال أسلوب ما محلَّ أسلوبٍ آخر لا يقدِّم للأمر شيئاً: فعدَّ اسخيلوس مؤلفاً من قبائل البانتو لا يقلُّ خطأ عن عَدِّه مؤلفاً بورجوازياً. الأسلوب، في فن المسرح، هو تقنية من تقنيات الهروب.

سباق الدراجات الفرنسي
بما هو ملحمة

هناك دراسة إعلامية لسباق فرنسا للدرّاجات، تكفي للتعبير عن أنّ هذا السباق هو الملحمة الكبرى. فأسماء الدّراجين تبدو بالنسبة إلى غالبية الناس وكأنها تنتمي إلى عصرٍ سحيقٍ غارقٍ في القدم، زمنٌ كان فيه العرق RACE يُدوِّي عبر عدد قليل من الصُّويتات (الفونيمات) الغربية (ROBIC LE CELTE,RUIZ L'IBERE ،DARRIGADE LE GASCON، BRANKART LE FRANC ،BOBET LE FRANCIEN)(*). هذه الأسماء تتكرر باستمرار. وتشكل نقاطاً ثابتةً في مصادفة الاختبار، غرضها (النقاط) ربط الماهيّات الثابتة للشخصيات الكبرى بالمدة المرحلية، كما لو أنّ الإنسان كان عدداً قبل أن يكون أي شيء آخر. ثم يصبح سيّد الأحداث: برانكارت، جيمينياني، لوريدي، أنطوان رولان. هذه الألقاب تُقرأ كما تُقرأ العلامات الجبريّة للقيمة وللولاء وللخيانة أو للرواقية. وبمقدار ما يكون اسم الدّراج غذاءً وإضماراً ELLIPSE بمقدار ما يشكل الصورة (الوجه) الرئيسة للغة شعريةٍ حقيقيةٍ، تسمحُ لكَ بقراءة عالمٍ صارَ الوصفُ فيه أخيراً عديم الفائدة. هذا التعقد البطيء لفضائل الدّراج في المادّة (الماهيّة الرنانة لاسمه) يصل إلى حدٍّ امتصاص اللغة -الصفة: في بداية انتصاره (مجده) يحمل الدّراج صفةً

(*): آثرت ترك الأسماء على حالها لأنها بذلك تكون أقرب من المضمون مما لو كتبت بالحرف العربي.

طبيعيةً، وبعدها تصبح هذه الصفة عديمة الجدوى: فيقال مثلاً: كوليتو الأنيق، فان دونجن الباتاي. أما فيما يتعلق بلويزون بوبيه، فلم يعد أحدٌ يقول شيئاً عنه.

الواقع، إن الدخول في النظام الملحميّ يبدأ بتصغير الاسم: بوبيه يصبح لويزون، ولوريدي - نيللو، ورفائيل جيمينياني البطل المغمور بالمجد؛ لأنه طيّبٌ ومقدامٌ في الوقت نفسه، يطلقون عليه تارة اسم راف وطوراً جيم. وهي أسماء خفيفة، وناعمة ومطواعة إلى حدٍّ ما. وهي، من خلال المقطع نفسه، تفصح عن قيمة فَوْبشريّة وعن حميميّة إنسانية يقاربها الصحفي بشكلٍ مألوفٍ كما قارب الشعراء اللاتينيّونَ حميميّة القيصر أو ميسينا. في تصغير اسم الدّراج يكمن خليط مطواعية هذا المؤلفُ من الإعجاب والامتياز، والذي يجعل من الشعب متلصّصاً على آلهته.

وحينما يُصَغّرُ الاسم، فإنه يتحول بالفعل إلى اسمٍ عامٍّ. فيتيح وضع حميميّة الدّراج على خشبة مسرح PROSCENIUM الأبطال. لأنّ المكان الملحمي الحقيقي، ليس الصراع، إنما الخيمة، التي تشكل عتبة الجمهور حيث يقوم المُحاربُ ببناء مقاصده، ومن هنا يقوم بإطلاق شتائمه وتحدياته ومسرّاته.

إن سباق الدّراجات الفرنسي يحمل في أعماقه هذا المجد. مجد الحياة الخاصة المزيّفة حيث تصبح الإهانة والعناق شكلين مرتفعي القيمة للعلاقة الإنسانية: من خلال رحلة صيدٍ في بروتانيا مدّ بوبيه يده بكرمٍ نحو لوريدي، فرفضت هذا على مرأى من جميع الناس. مثل هذه الخصومات الهوميروسيّة يقابلها التقريظ الذي يتبادله الكبار من فوق رأس الحشود. بوبيه يخاطب كوبليه قائلاً: «آسف لك»، وهذه الكلمة كافية لترسم العالم الملحمي، حيث لا وجود للخصم إلا بالقياس إلى التقدير الذي يُقابل به. ذلك أن السباق ينطوي على عدة آثار من إقطاع، وهو قانون يربط الإنسان بالإنسان بشكلٍ وثيقٍ.

في السباق تكثر المعانقات بين الناس. فهذا مارسيل بيدو، المدير الفنّي لفريق فرنسا، يعانق جيم بعد انتصاره، وأنطوان رولان يطبع قُبلةً حامية على خد جيمينياني الغائر. المعانقة هُنا تعبيرٌ عن غبطةٍ رائعة يحسُّ بها المرء أمام نهاية العالم البطولي وكماله. لكن ينبغي أن نحذَرَ من ربط هذه السعادة بمشاعر القطيع التي تسود بين أعضاء الفريق الواحد. لأن هذه المشاعر تصبح هنا أكثر اضطراباً. الحقيقة أن كمال العلاقات العامّة ليس ممكناً إلا بين الكبار: ما إن يدخل «الخدم» حلبة المسرح حتى ينحط مقام الملحمة إلى مقام الرواية.

إن جغرافية السباق تخضع، هي أيضاً، وبكليتها إلى الضرورة الملحمية للاختبار. وتتشخص العناصر والأراضي (المواقع) لأن الإنسان يُقاس بها، وكما هو الحال في أية ملحمة، لا بدَّ للصراع من مقابلة الإجراءات المتساوية بعضها ببعض: فيُطبَّع الإنسانُ وتؤنسن الطبيعة. المنحدرات الخطرة، حوَّلوها إلى «نسبٍ مئوية» قاسية أو فانية، والمراحل، التي تشبه الواحدةُ منها فصلاً في رواية (الحقيقة أن الأمر هنا يتعلق بمدّةٍ ملحمية، وبإضافة أزماتٍ مُطلقة، وليس بتقديم جدلٍ للصراع الواحد، وهذا شبيه بالمادة التراجيدية).

المراحل، قبل أي شيء، عبارة عن شخصياتٍ مادّية، وأعداء متتابعين، تفردوا بسبب هذا الخليط المورفولوجي والأخلاقي الذي يحدد الطبيعة الملحمية. المرحلة كثّةٌ، لزجة، محروقة، شائكة... الخ، وكل الصفات تنتمي إلى النظام الوجودي للوصف، وتهدف للإشارة إلى أن الدّراج يتشاجرُ ليس مع هذه الصعوبة الطبيعيّة أو تلك، إنما مع موضوع حقيقي للوجود، موضوع جوهري، حيث يبدأ ادراكهُ وحكمهُ بحركة واحدة.

الدّراج يجدُ في الطبيعة وسطاً حياً يقيم معه مبادلات غذائية وامتثالية. فالمرحلة البحريّة (سباق لوهافر - دييب) ستكون مُيوَّدة (تحمل اليود)، تضفي على السباق الحرارة واللون. ومرحلة أخرى (سباق الشمال) مكوَّنة من طرق مُبَلَّطة ستشكل غذاءً كتيماً ومُقرناً: وستكون هذه المرحلة،

حرفياً «صعبة البلع». هناك مرحلة أخرى (بريانصون - موناكو) نضيدية(*)، ما قبل تاريخيّة، وتوقع الدّراج في شراكها. هذه المراحل كافةً تطرح قضية التمثّل ASSIMILATION، وكلها رُدّت إلى جوهرها العميق عبر حركةٍ شعرية. ويسعى الدّراج، أمام كلِّ مرحلةٍ من هذه المراحل، بشكلٍ غامض، إلى تحديد ذاته كإنسانٍ شاملٍ في مواجهته مع طبيعة - ماهية وليس فقط مع طبيعة - موضوع. المهم في الأمر هو حركات مقاربة الماهية: إنهم يقدّمون لنا الدّراج دائماً في حالة الانغمار وليس في حالة العَدْو: إنه يغطس. يجتاز. يطير.. يلتحم. إنه يتحدد من خلال موضعه على الأرض، وغالباً ما يتمُّ هذا التحديد في الألم، وفي الرؤيا [نهاية العالم] (الإيجار المخيف نحو مونت - كارلو، ولعبة الأستريل).

والمرحلة التي تتسم بأقوى أنواع الشخصنة هي مرحلة جبل فانتو VENTOUX. والممرات الطويلة، سواء كانت في الألب أم في البيرينيه، ومهما بلغت قسوتها تبقى في نهاية المطاف مجرَّد ممرات، يحسُّ بها المرء على أنها موضوعة للتجاوز. الممر عبارة عن ثقب، لا يمكنه بلوغ مكانة الشخص. أما الفانتو، من ناحيته، فيتمتع بكمال الجبل، إنه أحد آلهة الشرِّ الذي ينبغي أن تُقدَّم إليها الأضحيات. إنه مولوخ(**) حقيقي، يستبد براكبي الدراجات. لا يغفر للضعفاء أبداً، وينفرد بحصة غير عادلةٍ من الألم. من الناحية المادية، يبدو الفانتو مُريعاً: فهو أجرد (يقول عنه الفريق: إنه مصاب بالسيلان الزهمي(***) الجاف).

إنه يمثل روح الجفاف. مناخهُ المطلق (فهو ماهية مُناخٍ أكثر منه فضاء جغرافياً) يجعل منه أرضاً ملعونةً، ومكاناً يختبر فيه البطل نفسه. إنه نوع من الجحيم العلوي الذي سيقوم الدّراج بتحديد حقيقة خلاصه فيه: سيقضي

(*): حجر نضيدي: حجر متبلر ينفلق إلى طبقات [م].

(**) : إله كنعاني كانوا يضحّون من أجله البشر [م].

(***) : السيلان الزهمي: زيادة غير سوية في غدد الجلد الدهنية [م].

علـى التـنين إمـا بمـساعدة إلـه مـا (غـول، صـديق، PHOEBUS) أو بطريـق برومثيوسـيّة تـضع مقابـل إلـهٍ الـشرٍّ هـذا، شـيطاناً أقـسى (بوبيـه، شـيطان الدَّراجة).

وللسباق جغرافيـة هوميروسـيّة حقيقيّـة. كما هـو الحـال في الأوديسا، فهو هنا رحلة اختبارات وسبر شامل للتخوم الأرضيّة. لقد وصلَ عوليس عدة مـرات إلى أبـواب الأرض. والـسباق أيـضاً يلامـس العـالم اللانـساني في عـدة نقاط: قيل لنا: حينما بلغنا الفانتو، أحسسنا بأننا نغادر كوكب الأرض، وأننا نحاذي هناك نجوماً مجهولة. إذن فالـسباق مـن حيـث جغرافيتـه، هـو إحصاءٌ موسـوعيٌ للفـضاءات البـشرية. وإذا مـا عـدنا إلى بعـض الترسـيمات الفيـشيّة (نسبة إلى فيشي) للتاريخ، فإن السباق قد يمثل تلك اللحظة الغامضة حيث يُشخِّص الإنسان الطبيعة بشكلٍ قويٍ ليسهل عليه مخاصمتها وليتحـرر منـها بشكل أفضل.

إن التحام الدّراج بهذه الطبيعة المؤنسنة لا يمكن تحقيقه إلا عبرَ طرق نصف حقيقيّة. فالسباق يمـارسُ عـادةً علمَ طاقـة الأرواحِ. والقـوة الـتي يتمتـع بها الدّراج لمواجهة الأرض – الإنـسان يمكـن أن تكتـسي وجهـين إثـنين: الـشكل: وهو حالةٌ أكثر منه نزوعاً، وتـوازن لـه الأفـضلية بـين نوعيـة العـضلات، وحـدة الـذكاء وإرادة الشخـصية، وهنـاك الوجـه الثـاني أي القفـز JUMP، وهـو بحـق سـائلٌ عـصبيٌ كهربـائيٌ يمـسك ببعض الـدّراجين الـذين يحبـهم الله ليقومـوا بتحقيـق الانتـصارات الخارقـة. والقفـز يتطلـب نظامـاً فـوق - بـشري يـنجح الإنـسان فيـه إذا مـا قـدّم الله لـه يـد العـون: إنـه القفـز الـذي ذهبـت والـدة برانكارت تبحث عنه من أجل ابنها لدى القديسة العذراء في كاتدرائية شـاتر، وشـارلي غـول المستفيد الأكبر مـن العفـو، هـو تمامـاً المتخـصص بـالقفز: فهـو يتلقـى كهربائيتـه مـن تجـارةٍ متناوبـةٍ مـع الآلهـة وأحيانـاً تـسكنه الآلهـة فيـثير إعجابنا، وطوراً تهجره تلك الآلهة، فيرحل القفز. لقد صار شارلي عـاجزاً عـن القيام بأي شيءٍ حسن.

هناك شيء مخيف يحاكي القفز وهو المنشط الآني DOPAGE: إن التنشيط للدَّراج فعلٌ إجرامي ومحرَّم؛ لأننا بهذا نسعى إلى تقليد الله ونحن بهذا نسرق من الله رمزية الروح لكن الله يعرف كيف ينتقم لنفسه: المسكين ماليجاك يعرف هذا أيضاً يعرف أنّ المنشط الآني قد أدى به إلى أبواب الجنون (وهذه هي عقوبة سارقي النار). أما بوبيه البارد والعقلاني فإنه لا يعرف القفز أبداً: إنه روح قوية ينجز عمله بنفسه. وبما أنه متخصص بالشكل فهو بطلٌ بشريٌ لا يدين لما وراء الطبيعة بشيءٍ، ويحقق انتصاراته بفضل ميزاته الأرضية فحسب، وهي ميزات اتسعت بفضل الإقرار الإنساني دون منازع: ألا وهي الإرادة. غول يجسد الاعتباطي والإلهي والعجائبي، والاختيار كما يجسد التواطؤ مع الآلهة. أما بوبيه فيجسد العادل والإنساني. بوبيه لا يقرُ بوجود الآلهة. بوبيه يمثل أخلاق الإنسان الوحيد. غول ملاك. أما بوبيه فهو بروميثيوسي [سارق النار]، إنه سيزيف الذي قد ينجح في إيقاع الحجر فوق هذه الآلهة التي حكمت عليه بألا يكون أكثر من إنسانٍ.

إن ديناميكية السباق تظهر على شكل معركة، لكن بما أن المواجهة فيها هي مواجهةٌ خاصَّةٌ، فإنها (أي المعركة) ليست دراميّةً إلا من خلال ديكورها وآثارها، وليس بسبب صدماتها. لا شك أن السباق قابلٌ للمقارنة مع جيشٍ حديث يتحدد بأهمية عَتاده وعدد العاملين فيه. فهو يمرُ بمراحل قاتلة، وبارتعاشات وطنية (فرنسا التي تحاصرها مجازات السينيور بيندا، مدير الفريق SQUADRA الايطالي) والبطل يواجه الاختبار في حالة قيصرية قريبة من الهدوء الإلهي المعروف عن كلٍ من نابليون وهيجو («انخرط جيم، فاتحاً عينيه، في منحدر مونت-كارلو الخطر») لكن هذا لا يمنع من أن فعل الصراع نفسه يستعصي على الإمساك، ولا يسمح لأحد بأن يضعه في المدة. الحقيقة إن ديناميكية السباق لا تنطوي إلا على أربع حركات: القيام بـ...، اللحاق، الهروب، الانهيار. القيام بأصعب الأفعال لكنها أقلها نفعاً. أن تقوم بشيءٍ يعني دائماً التضحية بنفسك. إنها بطوليةٌ بحتة هدفها إظهار الشخصية أكثر منها

الحصول على نتيجة. في السباق لا تظهر نتائج الفخفخة مباشرةً. إذ أنها عادةً ما تصغر أمام التكتيكات الجماعية.

أما اللحاق فهو على عكس القيام، لأنه دائماً جبانٌ وخوانٌ قليلاً، وينشأ عن وصولية لا تبالي بالشرف: إن اللحاق المقرون بالمبالغة،وبالتحريض يشكل، بوضوح، جزءاً من الشرّ (الخزي لـ«مصاصي العجلات») أما الهروب فهو مرحلةٌ شاعريةٌ هدفها إبراز العُزلة الإدارية ومع ذلك فهي قليلة الفاعلية؛ لأن الهارب غالباً ما يتمُّ اللحاق به، لكنها مرحلةٌ مجيدة بالقياس إلى نوع الشرف اللامجدي الذي يقوم عليه (الهروب الفردي للإسباني ألومار: انسحاب، علو، اتحاد CASTILLAMISME على طريقة مونترلان). أما الانهيار فهو تمهيدٌ للانسحاب. وهو مرعبٌ دائماً. يتسبب بالحزن كما تتسبب به النكبة. في الفانتو، أتخذت بعض الانهيارات طابعاً «هيروشيمياً» هذه الحركات الأربع هي حركات درامية بشكلٍ واضحٍ، وتسربت إلى اللغة التفخيمية للأزمة التي غالباً ما تترك واحدةً من هذه الحركات الأربع اسمها للمرحلة، كما هو الحال في أحد فصول الرواية (عنوان: تدويس كوبلر الصاخب). وهنا يكون دور اللغة واسعاً فهي التي تعطي الحدث الذي لا يمكن الإمساك به؛ لأنه يذوب في المدة باستمرارٍ، وتعطيه الإضافة الملحمية التي تجمِّده.

السباق يتمتع بأخلاقية غامضة: حيث تختلط أوامر الفروسية باستمرارٍ مع التنبيهات الفظَّة الناجمة عن مجرد روح النجاح. إنها أخلاقية لا تعرف أو لا تريد الاختيار بين مديح التفاني، وبين ضرورة التجربة. وتضحية الدَّراج من أجل نجاح فريقه، سواء جاءت التضحية من تلقاء نفسه أم فرضها عليه حَكَمٌ ما (المدير الفني). هذه التضحية تظل موضوع تمجيد، وفي الوقت نفسه تظل دائماً موضوع نقاشٍ. والتضحية عظيمة ونبيلة، وتدلُّ على سعة أخلاقية في ممارسة الرياضة الجماعية التي تشكل مبررها الأكبر. لكنها أيضاً تعارض قيمةً أخرى ضروريةً لأسطورة السباق التامة:وهي الواقعية لا مكان للعواطف في السباق. ذلكم هو القانون الذي يؤجج أهمية المشهد. لأن أخلاق

الفروسية تعتبر هنا بمثابة المخاطرة المحتملة الناجمة عن الإعداد للقدر. ويحذر السباق، بشكلٍ حادٍ، من كلِّ ما من شأنه، استبعاد المصادفة العارية والفظَّة للصراع. اللعب لم يبدأ بعد. السباق هو مواجهة شخصيات، ويحتاج إلى أخلاقٍ يتحلى بها الفرد. والصراع منعزلٌ من أجل الحياة، ما يحرج الصحفيين ويقضُ مضاجعهم هو توفير مستقبلٍ للسباق. احتجَّ بعضهم طيلة سباق عام 1955 على الاعتقاد العام بأن بوبيه سيربح بالتأكيد، لكن السباق رياضة أيضاً، وعلى هذا عليه أن يتحلى بأخلاق الجماعة.

هذا التناقض الذي لم يوجَد له حلٌ أبداً، هو الذي يضطر الأسطورة دائماً لمناقشة التضحية وتفسيرها. والتذكير، كلَّ مرةٍ، بالأخلاق الكريمة التي تستند إليها. ذلك أننا نحسُ أن التضحية قيمة عاطفية ينبغي ألا نكفَّ عن إيجاد المبررات لها.

هنا يقوم المدير الفني بدورٍ أساسيٍّ: فهو يؤمن التواصل بين الغاية والوسائل، وبين المعرفة والذرائعية. إنه العنصر الجدلي الذي يربط واقع الشر وضرورته بتمزقٍ واحدٍ: مارسيل بيدو اختصاصي بهذه الحالات الكورنيليه (نسبة إلى الشاعر والمسرحي الفرنسي كورناري)، حيث عليه أن يضحي بدراجٍ من أجل دراجٍ آخر في كنف الفريق نفسه. ويضطر أحياناً، وهنا يزداد الأمر مأساوية، إلى استبدال الأخ بأخيه (جان جاء محل لويزون بوبيه). الواقع أن بيدو لا يوجد إلا بوصفه صورة واقعية لضرورة النظام الفكري، الذي يحتاج، بصفته هذه، في عالمٍ مثيرٍ بطبيعته إلى شخصية مستقلة. يكون العمل مقسماً: لا يكون لدوره الأفضلية بالضرورة. لأن الذكاء هنا ذكاءٌ وظيفي ولا مهمة له إلا أن يمثل للجمهور الطبيعة الأستراتيجية للتنافس: إذن فقد قُلِّص مارسيل بيدو إلى مجرَّد شخص المحلل الدقيق، وأصبح دوره مقتصراً على التأمل. أحياناً يضطلع أحد العدائين بمسؤولية التفكير: وهذا هو تماماً حال لويزون بوبيه وهو يشكل أصالة «دوره». عادة ما تكون قدرة العدائين الاستراتيجية ضعيفة لا تتجاوز حدود ممارسة بعض الخدع الفظة (كقيام

كوبلر بدور الكوميدي لكي يخدع الخصم). حالة بوبيه، أي حالة اللاتجزيء الفظيع للأدوار. تولِّد شعبية مبهمة، أكثر اضطراباً من حالة كوبي أو كوبليه: بوبيه يفكر كثيراً، إنه يبحث عن الربح، وليس لاعباً.

هذا التأمل العقلي بين الأخلاق البحتة للتضحية وقانون النجاح القاسي، يدل على نظام عقلي مركَّب: حالم وواقعي في آنٍ معاً، يتكوَّن من بقايا أخلاقيات قديمة جداً، إقطاعية أو مأساوية، ومن متطلبات جديدة خاصة بعالم التنافس الكلي. في هذا الغموض تكمن الدلالة الأساسية للسباق: هذا الخليط الرفيع بين ذريعتين، الذريعة المثالية، والذريعة الواقعية، يسمح للأسطورة بأن تضفي على حتميات ملحمتنا الاقتصادية الكبرى غلالةً مشرفةً ومُثيرةً في الوقت نفسه.

لكن مهما بلغ غموض التضحية، فإنها في نهاية الأمر تسترجع نظام الوضوح، طالما أنّ الأسطورة مستمرة في اعتبارها (التضحية) مجرد استعدادٍ نفسيٍّ. وما يُنقذُ السباق من ضيق الحرية إنه، بالتعريف، عالم الماهيات الشخصيَّة.

سبق وأشرت إلى الكيفية التي أطلقت من خلالها هذه الماهيات بفضل نزعة اسمية متسلطة تجعل من اسم الدراج مستودعاً ثابتاً لقيمةٍ أزليةٍ (كوليتو يمثل الأناقة، وجيميناني الاستقامة، ولوريدي الخيانة... إلخ). السباق صراعٌ غير مؤكدٍ بين ماهياتٍ مُؤكدة. الطبيعة والأخلاق والأدب والقوانين كلها تربط تلك الماهيات بعضها ببعضٍ بشكل متتابع، فتتلاشى الماهيات كالذرات، وتتعالق ويطرد بعضها بعضاً. ومن هذه اللعبة تنشأ الملحمة. سأقدم بعد قليل مسرداً شخصيّاً عن العدائين، على الأقل عن أولئك الذين اكتسبوا قيمةً دلاليةً أكيدةً. ويمكننا الوثوق بهذا التصنيف، فهو تصنيفٌ ثابتٌ، وبالتالي فنحن فعلاً إزاء ماهياتٍ يمكننا القول هنا، كما في الكوميديا الكلاسيكية، لاسيما في كوميديا ديلارتي، لكن وفق ترتيبٍ بنائيٍّ مختلفٍ (تبقى المدة الزمنية، هي مدة مسرح الصراع، بينما مدة الدوري، وهي مدة

المسرود الروائي) يمكننا القول إذن: إن المشهد ينشأ عن اندهاشٍ إزاء العلاقات الإنسانية: الماهيات تتصادم فيما بينها وفقاً لكل الأشكال الممكنة.

أعتقد أنّ السباق يشكل أفضل مثالٍ صادفناه حول الأسطورة الشاملة، أي الأسطورة الغامضة. السباق هو أسطورة تعبيرٍ وأسطورة إسقاطٍ في الوقت نفسه، واقعيٌ ووهميٌ في الآن ذاته. السباق يعبر عن الفرنسيين ويحررهم من خلال خرافةٍ وحيدةٍ تختلط فيها الشعوذات التقليدية (علم نفس الماهيات، أخلاقية الصراع، سحرية العناصر والقوى، تدرج الرجال الخارقين والخدم) بأشكالٍ ذات أهميةٍ إيجابية، وبالصورة الوهمية لعالمٍ يسعى بإصرارٍ لعرض الوضوح الكلي للعلاقات القائمة بين الإنسان والبشر والطبيعة. أما المغَيَّب في هذا السباق فهو القاعدة، والبواعث الاقتصادية، والفائدة النهائية من التجربة التي هي مصدر الذرائع الايديولوجية. وهذا لا يمنع أن يكون السباق حدثاً وطنياً مثيراً، طالما أن الملحمة تعبر عن هذه اللحظة الواهية من التاريخ حيث الإنسان، حتى لو كان أحمقاً ومخدوعاً من خلال الخرافات غير النظيفة، يتوقع، مع ذلك، على طريقته، تطابقاً تاماً بينه وبين الإنسانية والعالم.

مسرد العدّائين (1955)

بوبيه (جان): إنه نقيض لويزون وجهه السلبي. وهو أكبر ضحايا السباق. إنه يدين لأخيه البكر تضحيته الكلية بشخصه، «بوصفه أخاً». هذا العداء الذي طالما ثبطت عزيمتهُ يعانى من عاهةٍ خطيرة: إنه يفكر وميزته، بما هو مثقفٌ حائزٌ على شهادةٍ عاليةٍ (أستاذ اللغةٍ الانكليزية، ويضع فوق عينيه نظارةٌ طبيَّةٌ بعدساتٍ سميكةٍ)، ألزمته بالتمتع بوضوحٍ هدَّام: فهو يحلل معاناته، ويفقده الاستبطان ميزة امتلاك عضلات أقوى من عضلات أخيه. إنه رجل مُعقَّدٌ، أي سيء الحظّ.

بوبيه (لويزون): بوبيه بطل برومثيوسي له مزاج مصارعٍ رائع، وحسٌ حادٌ بالتنظيم. إنه يحسب الأمور، ويسعى واقعياً إلى الربح. مصيبته أنه يملك بذرةً ثقافيةً (أقل من أخيه، فهو لا يحمل إلا شهادة البكالوريا). ويعرف القلق، والكبرياء المجروح. وهو صفراوي المزاج (غضوب) في عام 1955، وجَبَ عليه أن يواجه عزلة ثقيلة: فقد حرم من منافسة كل من كوبليه وكوبي، فصار إلزاماً عليه أن يقارعَ شبحيهما. وما أن وجد نفسه بلا منافسين واضحين، ولأنه قويٌ ووحيدٌ فقد تحوَّل كلُ شيءٍ بالنسبة له إلى تهديدٍ، وأن الخطر يمكن أن يبرز أمامه من أي مكانٍ («يجب أن يكون معي منافسون مثل كوبي وكوبليه، لأنه يصعب عليَّ أن أكون محظوظاً وحدي»). لقد جاءت الظاهرة البوبيتية لتكرِّس نمطاً خاصاً من حيث إضافة الطاقة إلى داخليةٍ تحليليةٍ، تحسب الأمور جيداً.

برانكارت: ويرمز إلى الجيل الشاب الصاعد . عرف كيف يخلق القلق عند متقدميه في العمر. وهو دراجٌ رائعٌ، ذو طبعٍ هجوميٍّ متجدد دائماً .

كوليتو: أكثر دراجي السباق أناقةً.

كوبي: بطلٌ كامل يتمتع بكل الفضائل حينما يكون فوق دراجته. شبحٌ مخيفٌ.

داريغاد: سيربيروس(*) كثيبٌ، لكنه مفيدٌ. حارس متحمس لقضية ثلاثيَّة الألوان(**) ولهذا، فلا يؤاخذه أحدٌ إذا ما كان ماصّاً للدواليب. إنه سجانٌ لا يمكن التعامل معه.

دوغروت: درّاجٌ منفردٌ، صامتٌ كالباتافيا .

غول: الملاك الجديد للجبل. فتى عابثٌ. ملاك نحيفٌ. ولدٌ أمردٌ ضامرٌ وقحٌ. ومراهقٌ نابغةٌ. إنه رامبو السباق. في بعض الأوقات يبدو غول مسكوناً بإله. ومواهبه فوق طبيعية تشكل تهديداً غامضاً لمنافسيه. الحاضر الإلهي بين يدي غول: إنه الرشاقة. وبما يتمتع به غول من لطفٍ وانطلاقٍ (الغياب الغامض للجهد) فإنه يشبه نوعاً من العصافير أو الطائرات، فهو يحطُ فوق ذرى الألب برقةٍ، ودواسات دراجته تدور كالمراوح. لكن أحياناً، يتخلى الله عنه، فتصبح نظراته عندئذ «جوفاء بشكلٍ غريب». وكأي كائنٍ أسطوريٍّ فإنه يملك القدرة على قهر الهواء والماء. وما أن يحط غول فوق الأرض حتى يتحوَّل إلى ثقيلٍ وعاجزٍ. الكرم الإلهي يرهقه («لا أستطيع العَدْوَ بشكلٍ مختلف إلا في الجبال، وفي الطلعات تحديداً. أما في النزول فأنا أخرق أو ربما خفيفٌ جداً»).

جيمينياني: (الملقب برالف أو جيم) يعدو بانتظامٍ صادقٍ ومنفرجٍ

(*) حيوان بثلاثة رؤوس يحرس باب الجحيم [م].

(**) ألوان العلم الفرنسي[م].

(خامدٌ) قليلاً وهو بذلك يشبه المحرك (الموتور). جبليٌ شريفٌ لكنه يخلو من الاندفاع. مغضوب عليه ولطيف ثرثار.

حاسانفوردر: ويسمونه أيضاً حسن الرائع، أو حسن القرصان. عدَّاء مُقاتل ومعجب بنفسه: («هؤلاء البوبيه! كل ركبة من ركبتي تتضمن واحداً منهما»)، إنه المحارب المتحمس الذي لا يعرف سوى القتال، ويجهل التصنع.

كوبليه: درّاج جذَّاب، يسمح لنفسه بأي شيءٍ حتى عدم حساب جهوده. إنه نقيض بوبيه، الذي يبقى بالنسبة إليه حتى لو كان غائباً ظلاً مخيفاً، مثله في ذلك مثل كوبي.

كوبلر: (الملقب بفيردي أو نسر الأزيويل)، زاوي مُخَلَّع المشية. جافٌ. غريب أطوار، وهو بهذا يشارك في الموضوع الغالفاني. قفزهُ أحياناً متهم بالسطحية (هل يتناول المخدرات؟) تراجيدي - كوميدي (يسعل ويعرج فقط حينما يراه الآخرون). وبصفته سويسرياً ألمانياً، يحق لكوبلر، أن يتكلّم لغةً فرنسيةً رديئةً كما تتكلمها شخصيات بلزاك TEUTONS ويتكلمها الغرباء عند الكونتيسة ده سوغير DE SEGUR «فيردي سيء الطالع. جيم دائماً خلف فيردي. فيردي عاجز عن الانطلاق»).

لوريدي: خائنٌ وملعونٌ سباق 1955. هذا الوضع سمح له أن يكون سادياً مفضوحاً: فقد أراد إيلام بوبيه حينما أصبح علقةً مفترسةً خلف دولابه. واضطر لترك السباق: فهل كان ذلك عقاباً؟ على أية حالٍ المؤكد هو أنه كان تحذيراً.

مولينيرس: رجل الكيلومتر الأخير.

رولان (أنطوان): رواقي، اجتماعي، درّاج قاسٍ إزاء الشرّ، نظاميٌ في أدائه. إنه بمثابة غريغاريوس بالنسبة لبوبيه: هو الجدل الكورنيلي(*): إذ هل ينبغي ذبحه؟ إنها التضحية النمط، لأنها تضحيةٌ ظالمةٌ وضروريةٌ.

(*) نسبة إلى الشاعر الفرنسي كورناي [م].

الدليل الأزرق

الدليل الأزرق لا يعرف المنظر الطبيعي إلا إذا كان على شكلٍ جذابٍ. وكل ما أصابه حادثٌ يعدُ جذاباً. هنا نعثر على الترقية البورجوازية للجبل، تلك الأسطورة الألبيَّة (التي يعود تاريخها إلى القرن التاسع عشر) التي حقَّ لأندريه جيد ربطها بالأخلاق السويسرية - البروتسانتية، وعملت دائماً كخليط هجين بين المذهب الطبيعي NATURISME والمذهب الطُهري PURITANISME (الإحياء عن طريق الهواء البحت، الأفكار الأخلاقية أمام الذرى، الصعود بما هو مدنية..... إلخ). من بين المناظر التي يرفعها الدليل الأزرق إلى مصافِّ الوجود الجمالي نادراً ما نقع على السهل (إلاّ إذا جاء في معرض القول عنه إنه خصبٌ) وبالمقابل لا نجد أبداً ذكراً للنجود. فقط الجبل، والشعب والمعابر والسيول، من شأنها الوصول إلى بانتيون(*) السفر طالما أنها تبدو قائمةً على أساس أخلاقية الجهد والوحدة. وبهذا فإن سفر الدليل الأزرق يُفصح عن نفسه كتمهيد اقتصاديٍّ للعمل، وكبديلٍ سهلٍ للمسيرة الإصلاحية. وهذا يعني ملاحظةً أنّ أسطورة الدليل الأزرق تعود في تاريخها إلى القرن الماضي، إلى تلك المرحلة التاريخية التي كانت البورجوازية تعيش فيها نوعاً من الحبور الطازج لدى شرائها الجهد، والاحتفاظ بصورته وفضيلته دون أن تعاني أي ضيق من جراء ذلك. إذن في نهاية المطاف، ومنطقياً، بشكلٍ غبيٍّ، فإن قحولة المنظر وفقره للامتداد أو للإنسانية،

(*) مجمع العظام (آلهة، ملوك، رؤساء،..... إلخ)[م].

وعموديته التي لا تتفق مع غبطة السفر، كل هذا هو الذي يعطي فكرةً عن أهميته (المنظر). على هذا يمكن أن نقرأ في الدليل الأزرق: «يصبح الطريق مثيراً (رائعاً) (أنفاق)». لا يهم أننا لم نعد نرى شيئاً؛ لأن النفق أصبح هنا العلامة الكاملة عن الجبل. إنه قيمةٌ ائتمانيةٌ قويةٌ لكي لا نهتم بتحصيلها بعد ذلك.

بمقدار ما يتمُ تملُق الوحشية لدرجة إلغاء الأنواع الأخرى للآفاق بمقدار ما تتلاشى إنسانية البلاد لمصلحة صروحها فقط. البشر، بالنسبة للدليل الأزرق، لا وجود لهم إلا باعتبارهم «أنماطاً». ففي اسبانيا، على سبيل المثال، يُعد الباسكي بحاراً مغامراً، واللوفنتاني بستانيّاً فرحاً، والكتالاني تاجراً بارعاً، والكانتاباري جبليّاً عاطفيّاً. وهنا نعثر على فيروس الماهية الكامن في أعماق أية أسطورية بورجوازية متعلّقة بالإنسان (لهذا السبب نصادفها في أغلب الأحيان). وبهذا يُقلص العرق الاسباني إلى بالية كلاسيكي عريض، إلى نوع من كوميديا ديلاتي العاقلة جداً، التي يفيد تصنيفها، غير المتوقع لتعمية المنظر الحقيقي للشروط وللطبقات وللمهن.

ومن الناحية الاجتماعية، لا يعترف الدليل الأزرق بوجود البشر إلا في القطارات، حيث يشغلون مواقع الدرجة الثالثة «المختلطة». أما الباقون فليسوا سوى أناسٍ تمهيديين، يشكِّلون ديكوراً رومانسياً ناعماً هدفه مواربة الأساسي من البلاد: أي مجموع صروحها. إذا وضعنا الشعاب الوحشية جانباً، وهي أماكن الدفق الأخلاقي فإنّ إسبانيا كما هي في الدليل الأزرق لا تعرف سوى فضاءٍ وحيدٍ، هو ذلك الذي ينسج، عبر بعض الفراغات التي لا يمكن تسميتها. سلسلة متلاصقة من الكاتدرائيات والساكريستات ورافدات المذبح والصلبان وعلب القربان والأبراج (ذات الشكل الثماني) والمجموعات المنحوته المذبح (العائلة والعمل) والبوّابات الرومانية، وأجنحة الكنيسة والمصلوب بحجمه الطبيعي. هذه الصروح، كما نرى، كلّها دينية، لأنه من وجهة نظر بورجوازية. من المستحيل تصور تاريخ

الفن إلا إذا كان مسيحياً وكاثوليكياً. الكنيسية هي أول مغذٍ للسياحة، ولا يسافر المرء إلا لزيارة الكنائس.

في حالة إسبانيا، تعتبر هذه الإمبريالية مضحكة. لأن الكاثوليكية غالباً ما تظهر فيها كقوةٍ بربريةٍ. قامت، وبشكلٍ أحمقٍ، بإزالة النجاحات الإسلامية السابقة: جامع قرطبة الذي طالما سُدت غابة أعمدته الرائعة بمجموعة من المذابح، أو أي موقعٍ آخر شوهته عذراء ضخمة (فرانكية) بإشرافها عليه. وهذا الأمر يُلزم البورجوازي الفرنسي أن يرى ولو مرةٍ واحدةٍ في حياته أن هناك وجهاً آخر تاريخياً للمسيحية.

بشكلٍ عامٍ، يدلُّ الدليل الأزرق على تفاهة الوصف التحليلي، الذي يرفض التفسير والظواهرية في الوقت نفسه: فهو لا يجيب في الحقيقة عن أي تساؤلٍ يمكن لأي مسافرٍ حديث أن يطرحه على نفسه وهو يجتاز منظراً حقيقياً، منظراً يدوم. إنّ اختيار الصروح يلغي واقع الأرض كما يلغي واقع الإنسان في الوقت نفسه، إنه لا يبين أي شيءٍ له علاقة بالحاضر، أي بالتاريخ، ومن هنا يصبح الصرحُ غير قابلٍ للتفسير وبالتالي فهو صرحٌ غبيٌّ. وعلى هذا فإنّ المنظر في طريقه إلى التلاشي المستمر، ويصبح الدليل الأزرق، متناقضاً لمصقه أي يتحول إلى أداة قمعية.

إن قسر الجغرافيا على وصف عالمٍ صرحيٍّ وغير مسكون؛ فإن الدليل الأزرق يعبر بهذا عن أسطورية تجاوزها قسمٌ من البورجوازية نفسها: لا شك أن السفر قد أصبح (أو عاد ليصبح) طريق مقاربة إنسانية ولم يعد طريقاً «ثقافياً»: ها هي الأخلاق (ربما كان الحال عليه في القرن الثامن عشر) مرةً أخرى بشكلها اليومي عادت اليوم لتكوّن الموضوع الأساسي للسفر، وها هي الجغرافيا البشرية، وتنظيم المدن وعلم الاجتماع والاقتصاد ترسم أطر تساؤلات اليوم الحقيقية، أكثر التساؤلات جهلاً.

أما الدليل الأزرق، فقد احتفظ بأسطوريّةٍ سقطت في جزءٍ منها، تلك الأسطورية التي كانت تفترض الفنَّ (الديني) كقيمةٍ أساسيةٍ في الثقافة، لكنها

لا تعتبر «ثرواته» و«كنوزه» إلا كتخزينٍ مريحٍ للبضائع (بناء المتاحف). هذا السلوك كان يترجمُ مطلباً مُزْدوجاً: التصرف بذريعة ثقافية «هاربة» قدر الإمكان. ومع هذه، فالإبقاء على تلك الذريعة في أحابيلِ منظومةٍ قابلة للعدِّ وللتملك، لدرجةٍ استطعنا معها حساب ما لا يوصف، صار بديهياً أن أسطورة السفر هذه تصبح تماماً مغلوطة تاريخياً، حتى في كنف البورجوازية، وأعتقد أنهم لو أوكلوا أمر تحرير الدليل الأزرق إلى محررات ومحرري مجلة الاكسبريس أو إلى محرري باري ماتش، لرأينا انبثاق بلدانٍ أخرى، حتى لو كانت قابلةً للنقاش، إذ بعد إسبانيا أنكوتيل ولاروس تأتي إسبانيا سيغفريد ثم إسبانيا فوراستييه. انظروا في دليل ميشليه عدد صالات الحمام والشوك الفندقية التي تزاحمُ عدد «النوادر الفنية»: الأساطير أيضاً لها جيولوجيتها الاختلافية.

بالنسبة لإسبانيا، صحيحٌ أن الطابع المُعَمّى والمتخلف للوصف هو أفضل ما يناسب الفرانكوية الكامنة في الدليل. وبعيداً عن المسرودات التاريخية بمعناها الحقيقي (وهي بالتالي نادرة وفقيرة؛ لأن التاريخ ليس بورجوازياً جيداً) هناك قصصٌ يظهر فيها الجمهوريون «متطرفين» دائماً وينهبون الكنائس (لكن لا شيء حول غيرنيكا) ومع ذلك فإن «الوطنيين» الجيدين، يقضون وقتهم في «التخليص» بفضل المناورات الاستراتيجية «البارعة» و«المقاومات البطولية». سأشير إلى ازدهار أسطورة - ذريعة رائعة هي أسطورة ازدهار البلاد «طبعاً المقصود هو الازدهار «الإحصائي» و«الشامل» أو لكي نكون أكثر دقةً الازدهار «التجاري». حتماً، الدليل لا يقول لنا شيئاً عن توزع هذا الازدهار الجميل: لا شك أنه توزع تدرجي، لأنهم يريدون أن يوضحوا لنا أن: الجهد الجادَّ والصبور الذي يبذله هذا الشعب يصل حتى منظومته السياسيَّة للحصول على الانبعاث عن طريق التطبيق الصادق والصلب لمبادىء النظام والتدرج.»

تلك التي ترى بوضوح

الصحافة اليوم خاضعةٌ لنفوذ الفنيين (التكنوقراطيين)، وصحفنا الأسبوعيّة هي مقرٌ حقيقيٌ لهيئة قضاء الضمير والنصح، تماماً كما كان عليه الأمر أيام اليسوعيين. نحن إزاء أخلاق حديثة أي غير منعتقة إنما يكفلها العلم، والتي نطالب من أجلها برأي المتخصص أكثر مما نطالب برأي الحكيم الشمولي. كلُ عضوٍ من أعضاء الجسم البشري (إذ لا بدّ من الانطلاق من الملموس) له فنيّه الخاص يكون حبراً أعظم وعالماً عظيماً في الوقت نفسه: طبيب كولفيت للفم، وطبيب «دكتور، أجنبي» لنزف الأنف، ومهندسو صابون لوكس للجلد، وأب دومينيكاني للروح، والصحفيون المتخصصون في اليوميات النسائية، للقلب.

القلب هو عضو أنثوي. وبالتالي فإنّ معالجته تتطلب، في النظام الأخلاقي، كفاءةً خاصةً شبيهة بكفاءة الطبيب النسائي في النظام الفيزيولوجي.

إذن فالمستشارة تشغل وظيفتها بفضل جملة معارفها في موضوع أمراض القلب الأخلاقية، لكن لا بدّ من موهبةٍ شخصية، وهي كما نعرف العلامة المجيدة للطبيب الفرنسي (بالقياس إلى زملائه الأمريكيين، على سبيل المثال): إنه التحالف بين تجربةٍ طويلةٍ جداً تقتضي سناً مُعتَبَراً وشباباً عاطفياً دائماً يفضل هنا الحق (القانون) على العلم، والمستشارة العاطفية تشبه بذلك نمطاً فرنسياً محترماً هو نمط الجلاد المحسن الذي يتمتع بصراحةٍ سليمةٍ (يمكن أن تبلغ حدّ المعاملة العنيفة) وبمضاء في الردّ، وبحكمةٍ منفتحةٍ ولكن واثقة، وذو علم حقيقي ومخفي قليلاً، علمٌ يُصَعَّدُ دائماً بالمفتاح السحري الذي يميز القضايا الأخلاقية البورجوازية: إنه الحس السليم.

في ما يرغب البريد تقديمه لنا عن طالبات الاستشارة، نرى أنهنَّ دائماً محرومات من أي شرط: فكما هو الحال تحت مبضع الجراح الحيادي، فإن الأصل الاجتماعي للمريض يكون دائماً موضوعاً بين قوسين، كذلك الأمر تحت نظر المستشارة، حيث تُردُّ المُريدة (الباحثة عن الخدمة) إلى مجرد عضوٍ قلبي، ولا تحدد إلا بكونها امرأة: إذ يُنظرُ إلى الشرط الاجتماعي على أنه واقع طفيلي غير ذي نفع من شأنه إعاقة علاج الجوهر الأنثوي المُجَّرد. الرجال وحدهم، وهم جنس خارجي يشكل «موضوع» النصيحة، بالمعنى اللوجستي للكلمة (ما نتحدث عنه)، لهم الحق في أن يكونوا اجتماعيين (وهذا واجب لأنهم يكسبون)، وبالتالي يمكن أن نحدد لهم سماءً: وهي عموماً سماء الصناعي الناجح.

إنسانية البريد العاطفي تُنتجُ تصنيفاً تشريعيّاً بالأساس. وبعيداً عن أية نزعة رومانسية أو عن أي تقص حقيقي للمعيش، فإن هذه الإنسانية تتابع عن كثبٍ نظاماً ثابتاً من الجواهر، ألا وهو نظام القانون المدني. العالم – المرأة يتوزع إلى ثلاث طبقات ذات مكانة مختلفة (متميزة): العذراء LAPUELLA، الأرملة أو غير المتزوجة، أو العاهرة، وفي كل الأحوال المرأة التي تعيش وحيدة). ومقابل تلك الإنسانية، هناك الإنسانية الخارجية، تلك التي تقاوم أو تهدد وتتكون أولاً من: الأهل: وهم الذين يملكون LAPATRIA POTESTA، بعد ذلك الزوج أو الذكر VIR الذي يملك الحق المقدس بإخضاع المرأة. وهذا كافٍ لنرى أنه على الرغم من جهازه الرومانسي، فإن عالم العاطفة ليس عالماً مُرتجلاً: إنه يُنتج بأي ثمنٍ علاقات قانونية جامدة. حتى حينما تقول إنسانية البريد أنا، بصوتها الأكثر تمزقاً أو الأكثر سذاجةً، فإنها لا توجد إلا كإضافةٍ لعددٍ قليلٍ من العناصر الثابتة، المُسماة، وهي عناصر التشريع العائلي: البريد يفترضُ العائلة في اللحظة نفسها التي يضطلع فيها بمهمةٍ تحريريةٍ وهي طرح مشكلتها التي لا نهاية لها.

في عالم الماهيات هذا، تكمن ماهية المرأة في كونها هي نفسها مهدّدة أحياناً من الأهل، وأغلب الأحيان من الرجل: وفي الحالتين يكون الزواج الشرعي هو الخلاص؛ حل الأزمة. وسواء أكان الرجل عاهراً أو مغوياً (وفي

هذا يَكْمُن تهديدٌ غامضٌ) أم متمرداً، فإنّ الزواج بما هو عقد تملك اجتماعي، هو الترياق. لكن ثبوت الهدف يضطرنا، فسواء في حال التأجيل أو الإخفاق (وهي اللحظة التي يتدخل فيها البريد) إلى سلوك تعويضي غير واقعي: لقاحات البريد ضدَّ عدوان الرجل وإهماله تهدف كلها إلى تصعيد الهزيمة، إمّا بتمجيدها على شكل تضحية (الصمت، عدم التفكير، أن تكون المرأة طّيبة، أن تأمل) أو بالمطالبة بها لاحقاً على أنها مجرد حريَّةٍ (الاحتفاظ بالرأي، العمل، الاستهزاء بالرجال، التكاتف بين النساء).

ومهما بلغت التناقضات الظاهرية فإنّ أخلاق البريد لا تلتمس للمرأة أبداً سوى شرط التطفُّل: الزواج فقط حينما يسمي المرأة قانونياً فإنه يعمل على تثبيتها.

وهنا نعثر على بُنية الخِدر (الحريم)، باعتباره حرية مُلفقَة تقع تحت النظرة الخارجية للرجل. والبريد العاطفي يؤسس المرأة بقوةٍ وأكثر من أيٍّ وقتٍ مضى، كنوعٍ حيوانيٍّ خاصٍّ، كمستعمرةٍ من الطفيليات ذات الحركات الداخلية الخاصة لكن سعتها أو امتدادها الضعيف يعود دائماً نحو ثبات العنصر المستقبلي (الذكر LE VIR). وهذه النزعة الطفيلية التي تعهدتها حركة الاستقلال النسائي بالتطبيل والتزمير سبَّبت بالطبع عجزاً تاماً عن أي انفتاح على العالم الواقعي: تحت غطاء الكفاءة التي قد يتمُ الإعلان عن حدودها بصدقٍ. ترفض المستشارة (العاطفية) باستمرار التحزب للقضايا التي قد تبدو وكأنها تتجاوز الوظائف الخاصة بالقلب النسائي، وتتوقف الصراحة أمام الناس على عتبة العنصرية أو الدين ذلك لأنَّها، في الواقع، تشكل تلقيحاً ضدَّ الخضوع يُركِّز على المستشارة (العاطفية) مُجمل الجهد المبذول لتحرير الجنس البشري: فمن خلالها تجد النساء أنفسهنَّ حُرَّات بالتفويض (بالوكالة). الحرية الظاهرة للنصائح تعفي الحرية الحقيقية للسلوكيات: يبدو أننا تراخينا في موضوع الأخلاق للتمسك بشكل أكثر وثوقية بالمعتقدات المكوِّنة للمجتمع.

المطبخ الزُّخرفي

مجلة ELLE (التي تعتبر كنزاً أسطورياً) تقدِّم لنا كلَّ أسبوع تقريباً صورةً جميلةً ملونةً لطبقٍ مُزَّين: أفراخ حجل مُحمَّرة ومُبقعَّة بالكرز، مُبرَّدةٌ دجاج ذات لون مائلٍ للزهري، دفيّةُ إربيان (سرطان) محاطة بالقواقع المحمرة، شارلوت بالقشطة (كريما) مُزيّنة برسومٍ لفواكهة محفوظة، جنوبيةٌ متعددة الألوان... إلخ.

في هذا المطبخ نرى أنّ الفئة الأساسية فيه والمسيطرة عليه هي من نوع ما مُغطى بسماط أو بهلام: يبدو أننا نبذل جهداً خارقاً لتجميد السطوح، وتدويرها، ودفن الغذاء تحت راسبٍ ناعمٍ من المرق والكريمات، والمُلبس الذائب والمُجمَّدات. والسبب في ذلك يعود طبعاً إلى غاية المُغطيات نفسها، وهي ذات طابعٍ مرئيٍّ. ومطبخ مجلة ELLE، هو مجرد مطبخٍ للنظر له معنى متميِّزٌ في قوام المُجمَّد وهناك مطلب للتميّز. «إل» لا شكَّ مجلةٌ قيمة، على الأقل، بصفةٍ أسطورية، ويكمن دورها في تقديم حلم «الشياكة» نفسه لجمهورٍ شعبيٍّ واسعٍ (وقد أثبتت الاستطلاعات ذلك)، من هنا نشأ مطبخ التلبيس والذريعة الذي يجهد نفسه دائماً لتخفيف، أو حتى تمويه الطبيعة الأساسية للأغذية، كفظاظة اللحوم وقساوة القشريات. أما الطبق الفلاحيُ فغير مقبولٍ إلا استثنائياً (كسلاقة POT-AU-FEU العائلات اللذيذة) باعتباره نزوة مدنيين توّاقين إلى تذوقٍ طبقٍ ريفيٍّ.

لكن الطعام المغطى بالكريمات وغيرها يهيء لواحدة من كبريات تطور المطبخ المتميز ويقوم على أساسها: من خلال عملية الزخرفة. والمُجمَّدات في

مجلة ELLE تستخدم كأساسٍ للتزيينيات المبالغ فيها: فطرٌ منحوتٌ، كرز مرقَّم، نماذج من الليمون المشغول، قشور كماة، أقراص حلويات فضية، أرابيسك فواكه محفوظة ومجمَّدة، وهكذا فإنَّ الغطاء (ولذا سميته راسباً، لأنَّ الغذاء نفسه ليس أكثر من طبقة غير واضحة) يريد لنفسه أن يكون صفحةً يُقرأ فيها المطبخ المُزخرف (اللون المائل للزهري هو اللون المُفضَّل)(*).

وتعتمد الزخرفة على طريقتين متناقضتين، سنرى في الحال تحليلهما الجدلي: الهروب من الطبيعة باللجوء إلى نوعٍ من الباروكية الهذيانية (تحميض القريدس بالليمون، تزهير الفروج، تقديم الليمون الهندي (بامبليموس) ساخناً) هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ ثانية، إعادة تكوين تلك الطبيعة باللجوء إلى الحيل المضحكة (وضع الفطرِ المغموس بمزيج السكر والبيض، وأوراق البهشية على حطبة عيد الميلاد، إعادة وضع رؤوس القريدس حول بيشاميل(**) مُتكلِّفٍ يغطي أجسامها). وهذه هي الحركة نفسها التي نجدها في صناعة الترهات البورجوازية الصغيرة (صحون سجائر على شكل سرج فارس، ولأعات على شكل سجائر، برنيات على شكل جسم الأرنب البري).

هنا، كما هو الحال في كل فنٍّ بورجوازيٍ صغيرٍ، نجد الميل القوي إلى الحقائقية(***) وهو معارضٌ - أو موازنٌ - بإحدى الضرورات الثابتة للصحافة المنزلية: وهو ما يسمونه في مجلة الاكسبريس بنوع من الافتخار، امتلاك أفكار. وكذلك الأمر، فإنَّ المطبخ في مجلة ELLE هو مطبخ «أفكار». لكن على الخلق هنا أن يستند إلى واقع جنوني يعتمد فقط على الزينة، لأن التوجه

(*) حلوى بالكريما وبالفاكهة. وقبلها المبردة: طعام يؤكل بارداً، والدفية: دف خشبي يقدم فوقه الطعام المذكور... والجنوية قالب حلوى بالسكر والبيض واللوز [م].

(**) صلصة بيضاء تُنسب إلى اسم صانعها[م].

(***) الحقائقية: مذهب مدرسة أدبية موسيقية في إيطاليا، في أواخر القرن التاسع عشر تدعو إلى تمثل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية في فرنسا[م].

«المتميز» للصحيفة يمنعه من التطرُّق إلى القضايا الحقيقية للتغذية (المشكلة الحقيقية ليست إيجاد طريقة غرز الكرز في فرخ الحجل (إنما في إيجاد هذا الفرخ، أي في دفع ثمنه).

هذا المطبخ الزُخرفي يقوم بالتأكيد على اقتصاد أسطوريٍّ تماماً. فنحن إزاء مطبخ الأحلام وصور ELLE تؤكد ذلك، حيث لا تمسك بالطبق إلاّ وهو محلق، تماماً كموضوعٍ قريب المنال وبعيده في آنٍ معاً، ويمكن استهلاكه فقط بمجرد النظر إليه، إنه مطبخٌ إعلانيٌّ، بالمعنى التام للعبارة، مطبخٌ سحريٌّ تماماً لاسيما إذا تذكرنا أن تلك المجلة تقرأ كثيراً في الأوساط ذات الدخل الضعيف. وهذا يفسِّر ما يلي:

لأن مجلة ELLE تخاطب جمهوراً شعبياً بالفعل، فهي تهتم بعدم تقديم مطبخٍ اقتصاديٍّ. أما مجلة الاكسبريس، فإنها على العكس ولأن جمهورها يكاد يكون بورجوازياً صرفاً ويتمتع بقوة شرائية مُريحة، فإن مطبخها واقعيٌّ وليس سحرياً. مجلة ELLE تقدم وجبة أفراخ الحجل - الغريبة، بينما تقدم لنا الاكسبريس وجبة من سلطة نيس. جمهور ELLE لا يحقُّ له إلا الخرافة، بينما تقترح الاكسبريس على جمهورها أطباقاً حقيقية، بحيث يستطيع العمل على إعدادها بثقةٍ.

رحلة باتوري البحرية

نظراً لوجود رحلاتٍ بورجوازيَّةٍ إلى روسيا السوفييتية من الآن فصاعداً، فقد شرعت الصحف الفرنسية الكبرى بتكوين بعض الأساطير التي تمثل الواقع السوفييتي. وبعد أن أبحر كل من السيد سيناب وماسينو MACAIGNE من جريدة الفيجارو على متن الباتوري، جرَّبا حساب صحيفتهما ذريعةً جديدةً، وهي استحالة الحكم على بلدٍ كروسيا في بضعة أيام. أفٍ لهذه الاستنتاجات المتسرعة. هذا ما صرح به ماسينيو الذي سخر كثيراً من رفاقه في الرحلة، ومن سلوكهم التعميمي.

رائع أن ترى صحيفةً تتعهد السوفييتية - المضادة طيلة السنة حول خنازير برية وجودها غير ممكن، تتحدث عن إقامةٍ حقيقيةٍ في الاتحاد السوفييتي مهما كانت قصيرة، أو تجتاز أزمة غنوصيةٍ وتتلفع بمقتضيات الموضوعيَّة العلمية، في اللحظة نفسها التي يمكن لمراسليها أخيراً مقاربة ما كانوا يتحدثون عنه بإرادتهم من بعيدٍ وبشكلٍ حاسمٍ. ذلك أن الصحفي يقوم لخدمة القضية التي يعمل لأجلها، بتجزيء وظائفه كما يجزىء الأستاذ جاك ملابسه. إلى من ترغب بالحديث؟ إلى م. ماسينيو الصحفي المحترف الذي يُعلمُ ويُخْبِرُ، أي إلى من يعرف، أم إلى الأستاذ ماسينيو السائح البريء الذي لا يريد استخلاص أي شيء مما يرى، لا لشيء إلا لنزاهته.

يشكل هذا السائح هنا ذريعةً رائعةً. بفضله يمكننا النظر دون أن نفهم، والسفر دون الاهتمام بالحقائق السياسية. السائح ينتمي إلى بشريةٍ - فرعيةٍ محرومةٍ بطبيعتها من الحُكم، وتتجاوز حدودها بشكل مُضحكٍ حينما

تحاول أن تصدر أي حكم، والسيد ماسينيو يسخر من رفاق الرحلة، الذين يبدو أنهم جمعوا حول منظر ما في الطريق بعض الأرقام، والحقائق العامة، والعناصر الأولية لعمقٍ ممكنٍ في معرفة بلدٍ مجهولٍ: إنها جريمةُ قدحٍ بالسياسة أي قدحٌ بالظلاميَّة. وهذا أمرٌ لا يُغتفرُ لصحيفة الفيجارو.

إذن، فقد استبدلنا الموضوع العام للاتحاد السوفييتي، وهو موضوع نقدٍ دائمٍ، بموضوعٍ ثانوي هو موضوع الطريق، وهي الحقيقة الوحيدة المتاحة أمام السائح. فأصبح الشارع فجأةً أرضاً حياديةً، حيث يمكنك أن تسجل دون أن تزعم أنك قادر على استخلاص النتائج. لكننا نعرف أي نوع من الملاحظات قمت بتسجيلها، لأنَّ هذا التحفظ النزيه لا يمنع السائح ماسينيو أبداً من الإشارة إلى بعض الحوادث المزعجة في الحياة اليومية، وهي حوادثٌ خاصَّةٌ بالتذكير ببربرية روسيا السوفييتية: فالقطارات الروسية تطلق عجيجاً لا علاقة له بصفارات قطاراتنا. وأرصفة المحطات مصنوعة من الخشب، والفنادق سيئة، وتمتلىء عربات القطار بكتابات صينية (موضوع الخطر الأصفر). أخيراً لا يمكنك أن تعثر على مقهى سريع (بيسترو) في روسيا، ولا يمكن أن تجد سوى عصير الأجاص، وهذه حقيقةٌ تكشف عن حضارة متخلِّفة فعلاً.

لكن، أسطورة الشارع تسمح بعرض الموضوع الأكبر، وهو موضوع التزييف السياسي البورجوازي: أي الطلاق بين الشعب والسلطة. إذا أُنقِذَ الشعب الروسي فإنقاذه انعكاس للحريات الفرنسية. أن تشرع امرأة عجوز بالبكاء، وأن يقوم عامل ميناء (الفيجارو، مجلة اجتماعية) بتقديم الورد إلى الزائرين القادمين من باريس فهذا يعبِّر عن حنينٍ سياسيٍ أكثر مما يعبِّر عن حسٍ بالضيافة. البورجوازية الفرنسية المسافرة ترمز إلى الحرية الفرنسية، إلى السعادة الفرنسية.

إذن، ما أن أُضيء الشعب الروسي بشمس الحضارة الرأسمالية، حتى أمكن الاعتراف بأنه شَعبٌ عفويٌ وبشوشٌ وكريمٌ. ولم يبقَ أمامه إلا الفوائد التي يجنيها من كشفه عن لطفه الزائد: وهذا اللطف دلَّ دائماً على عجز

السلطة السوفييتية، وامتدادٌ للسعادة الغربية: إن الامتنان «الذي لا يوصف» والذي عبَّرت به دليلةُ مؤسسة إينتوريست الشابة للطبيب (دوباسي) الذي قدَّم لها جورباً من النيلون، يدلُّ في الحقيقة على التخلف الاقتصادي الذي يعيشه النظام الشيوعي وعلى الازدهار المحسود الذي تعيشه الديمقراطية الغربية. وكالعادة (وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في معرض حديثي عن الدليل الأزرق) فإننا نتصنع معالجة البذخ المتميز، والمنزلة الشعبية، بعباراتٍ قابلة للمقارنة في ما بينها. فنحن نعزو إلى فرنسا كلها ميزة «الشياكة» التي لا تُضاهى في ميدان التبرُّج الباريسي، كما لو أن الفرنسيات جميعهن يشترين ملابسهنَّ من محلات ديور أو بالانسياغا، ونُبّرزُ الصبايا السوفيتيات وهنَّ مذهولات أمام الدُرجة (الموضة) الفرنسية كما لو كنا إزاء عشيرة بدائية مندهشة أمام الشوكة أو الحاكي (فنوغراف). بشكلٍ عامٍ يستفاد من الزائر إلى الاتحاد السوفييتي في تشكيل قائمةٍ بورجوازيةٍ حول الحضارة الغربية: الثوب الباريسي، المقاهي، تجاوز عصيرِ الأجاص، ولاسيما المزية الفرنسية التي لا يُعلى عليها: باريس تعني خليط كبار الخياطين مع الفولي - بيرجير أي ذلك الكنز البعيد المنال، الذي، على ما يبدو، يشكل أحلام الروس عبر سائحي الباتوري.

ومقابل هذا، تظل السلطة وفيَّةً لصورتها الهزلية (الكاريكاتيرية)، صورة النظام القمعي الذي يحافظ على كل شيءٍ من خلال تجانس الآلات، فبعد أن طالب نادل عربة قطار النوم م. ماسينيو بملعقة الشاي، فقد استخلص هذا الأخير (بحركة غنوصية سياسية) فكرة وجود بيروقراطيةٍ ضخمة، بيروقراطية الأوراق، لا همَّ لها إلا المحافظة الدقيقة على كشف (قائمة) الملاعق الصغيرة. وهذا يشكل غذاءً جديداً للزهو الوطني، المتباهي بفوضوية الفرنسيين. إن فوضى الأخلاق والسلوكيات السطحية تشكل ذريعةً رائعةً للنظام: النزعة الفردية أسطورةٌ بورجوازيَّةٌ تسمح بإعطاء الحرية الهجومية لنظام الطبقة وقمعيتها.

كان الباتوري يقدم للروس المنذهلين مشهد حريةٍ عريقة، وهي حرية الثرثرة خلال زيارة المتاحف، والتصرف «المُضحك» في محطّات الميترو.

لا شك أن «النزعة الفردية» هي مجرد نتاجٍ ثمينٍ للتصدير في فرنسا، هذا الأمر، وقد طُبِّقَ على موضوعٍ له أهمية مختلفة، يحمل، على الأقل في صحيفة لوفيجارو، اسماً مختلفاً. فحينما رفض أربعمائة مكلف للخدمة في سلاح الطيران، وكان ذلك يوم أحد، الذهاب إلى إفريقيا الشمالية، لم تعد لوفيجارو تتحدث عن فوضى لطيفة وعن نزعة فردية محسودة، بل تحدثت عن حمقى مستعمرين، ولم تعد الفوضى، فجأةً، نتيجةٌ فضيلةٌ غاليةٌ GAULOISE مجيدةٌ إنما هي نتاجٌ سطحيٌ لبعض القادة. لم تعد هذه الفوضى محترمة بل مُحزنة، وتحولت فوضى الفرنسيين العظيمة، التي كانوا يمتدحونها قبل قليلٍ بغمزاتٍ تهريجيّةٍ باطلة، تحولت على طريق الجزائر، إلى خيانةٍ مُخزية. صحيفة لوفيجارو تعرف جيداً بورجوازيتها: حرية الواجهات، الحريةٌ التزيينية، لكنَّ النظام، بالنسبة لها، ذو طابعٍ تشريعيٍ (دستوري).

مُرتفقُ الإضراب

لا يزال هناك رجالٌ ينظرون إلى الإضراب على أنه فضيحةٌ، أي أنه ليس خطأ أو فوضى أو جنحةً فحسب بل جريمةٌ أخلاقيَّةٌ وفعلٌ لا يُغتفر لأنه بنظرهم يعكِّر صفو الطبيعة. بعض قراء الفيجارو قالوا عن إضرابٍ حدث مؤخراً إنه غير مقبولٍ، وفضيحةٌ، ومثيرٌ. هذه اللغة، في الحقيقة، تعود إلى عصر التجديد وتعبِّر عن عقليته العميقة: فهذا العصر هو عصر البورجوازية التي استلمت زمام السلطة منذ فترةٍ، البورجوازية التي تقيم نوعاً من التوازن بين الأخلاق والطبيعة، وهي تمنح لإحداهما ضمانة الأخرى: بسبب خوفنا من طبعنة الأخلاق، فإننا نؤخلقُ الطبيعة، ونتصنع خلط النظام السياسي بالنظام الطبيعي ونستنتج قولنا عن كل ما يعارض القوانين البنيوية للمجتمع، المطلوب منا حمايته، بأنه لا أخلاقي.

يبدو الإضراب بنظر حكام شارل العاشر العسكريين، كما بنظر قراء الفيجارو اليوم، أولاً تحدياً لتعليمات العقل المؤَخلَق: الإضراب يعني «الاستهزاء بالناس» وهذا يعني مخالفة الشرعية المدنية أكثر من مخالفته للشرعية «الطبيعية»، إنه انتهاك للإنسان الفلسفي الذي تقوم عليه البورجوازية، وهو أساس خليطٍ من الأخلاق والمنطق يسمونه الحسُّ السليم. ولأن الفضيحة تنشأ عن مخالفة المنطق، فإنّ الإضراب شائن لأنه يزعج تماماً من لا علاقة لهم به. إنه العقل الذي يتألم ويتمرد.

ويمكننا القول إن السببية المباشرة والميكانيكية القابلة للحساب، التي بدت لنا كأساسٍ للمنطق البورجوازي الصغير من خلال خطابات بوجاد، هذه

السببية هي التي أصابها الاضطراب: الأثر يتوزع بشكلٍ غير مفهومٍ بعيداً عن السبب، ويفلت منه، وهذا هو ما لا يمكن السكوت عليه، لأنه هو الذي يشكل الصدمة، وعلى عكس ما يمكننا اعتقاده من خلال أحلام البورجوازية الصغيرة، فإن هذه الطبقة تتمتع بفكرةٍ طاغوتيةٍ شديدة الحساسية. حول السببية. فأساس الأخلاق ليس سحرياً على الإطلاق، بل عقلي، لكنه عقليةٌ أفقيةٌ ضيقةٌ تقوم على الترابط العددي بين الأسباب والنتائج. وما تفتقر إليه هذه العقلية، هو حتماً فكرة الوظائف المعقدة، وتخيل النشر البعيد للقدريات، ولترابط الأحداث، التي وضعتها التقاليد المادية تحت اسم الشمولية.

إن حصر النتائج يتطلب تقسيماً للوظائف حيث يمكننا بسهولةٍ تصور أن «البشر» متضامنون: إذن فنحن لا نضع الإنسان مقابل الإنسان بل نضع المُضرب في مقابل المُرتفق. المُرْتَفِق (ويُسمى أيضاً رجل الشارع، ومجموع رجال الشارع يسمونهم ببراءة: الأهالي: وقد رأينا هذا كله في مفردات ماسينيو). المرتفق شخصيةٌ خياليةٌ وقد نسميها جبرية يمكنها إيقاف التوزع المُعدي للمعلومات والإمساك بقوةٍ بسببيةٍ مُصغَّرةٍ يمكننا في نهاية المطاف أن نحاجَّ حولها بهدوء وعفَّةٍ. وحينما يقوم العقل البورجوازي باقتطاع مكانةٍ خاصَّةٍ للعامل ضمن ظرفةٍ العام، إنما يقطع بذلك الدارة الاجتماعية ويطالب لحسابه بعزلةٍ من واجب الإضراب أن يكذبها: إنه [العقل البورجوازي] يحتجّ على ما هو موجَّهٌ إليه مقصوداً. المُرتَفِق، ورجل الشارع، والمُكلَّف [دافع الضرائب] هم تماماً شخصيات، أي أنهم ممثلون مرشحون، تبعاً للحاجة، للقيام بأدوارٍ ظاهريَّةٍ، وتنطوي مهمتهم على المحافظة على التقسيم الأساسي للخلايا الاجتماعية، وهو تقسيمٌ نعرف أنه كان المبدأ الأيديولوجي الأول من مبادىء الثورة البورجوازية.

الحقيقة، إننا نعثر هنا على إحدى السمات المكوِّنة للعقلية الرجعية التي تقوم على توزيع الجماعة إلى أفراد، والفرد إلى ذوات. إنَّ كل ما يفعله المسرح البورجوازي بالإنسان السيكولوجي HOMME PSUCHOLOGIQUE من خلال

إثارة الصراع بين الشيخ والشاب، وبين الزوج المخدوع والعاشق، وبين الكاهن وصاحب الملذات، كل هذا يفعله أيضاً قُرّاء صحيفة لوفيجارو بالكائن الاجتماعي: مقابلة المُضرب عن العمل بالمُرتفق تعني تكوين عالمٍ مسرحيٍ، وتوليد ممثل خاص من الإنسان الشامل، ووضع هؤلاء الممثلين العشوائيين في كذبةٍ رمزيةٍ تتصنع الاعتقاد بأن الجزء ليس سوى اختزالٌ تامٌ للكلٍ.

وهذا نوعٌ من التقنية العامة للتزييف الذي ينطوي بقدر المستطاع على شكلنة الفوضى الاجتماعية. فالبورجوازية، مثلاً لا تهتمُ، كما تقول، بمن هو المخطىء أو المصيب في الإضراب بعد أن قسمت النتائج فيما بينهم لتعزل النتيجة التي تعنيها، فإنها تزعم عدم اكتراثها بالسبب: ويُرَدُّ الإضراب إلى عارضٍ مُنعزلٍ أو ظاهرةٍ يُهمَلُ تفسيرها ليسهل إبراز الفضيحة. وهذا حال من يعملُ في الخدمات العامة والموظف، يُنتزعون من عداد الجماهير الكادحة، كما لو كان القانون المأجور لهؤلاء العمال، إلى حدٍ ما، مثبتاً ومن ثم مُصعَّداً على سطح وظائفهم.

هذا الترفيق المهتُم بالشرط الاجتماعي يسمح بإخفاء الواقع دون التنازل عن الوهم المرح بسببيةٍ مباشرةٍ، قد تبدأ فقط هناك حيث من المريح للبرجوازية أن تطرد هذه السببية: مثلما يجد المواطن نفسه فجأةً مختزلاً إلى مجرد مفهوم المُرتفق، يجد الفرنسيون الشباب الجاهزون للتعبئة أنفسهم، يستيقظون ذات صباحٍ وهم متبخرون ومُصعدون في ماهية عسكرية صرفة نتصنَّع الأخذ بها للانطلاق الطبيعي للمنطق الشامل: وهكذا يصبح القانون العسكري، الأصل اللامشروط لسببيةٍ جديدةٍ، بعدها يصبح من الآن فصاعداً من الصعب الصعود: الاحتجاج على هذا القانون إذن لا يمكن أن يكون، في أي حالٍ من الأحوال، نتيجةً لسببيَّةٍ عامَّة وسابقةٍ (الوعي السياسي للمواطن)، بل نتيجة الأحداث اللاحقة بانطلاق السلسلة السببية الجديدة، من وجهة نظر بورجوازية، ومنع الجندي من الذهاب، لا يمكن أن يكون إلا بسبب المحرضين أو جرعات الشرب، كما لو لم تكن هناك أسبابٌ موجبةٌ

أخرى وراء هذا الفعل: إنه اعتقادٌ يتنافس فيه الغباء مع الإيمان الضعيف؛ لأنه من الواضح أن الاحتجاج على قانونٍ ما لا يمكن أن يجد أساسه وغذاءه إلا في الوعي الذي يتخذ مسافةً معينةً إزاء هذا القانون.

الأمر هنا يتعلق بهجومٍ جديدٍ للنظرية الجوهرية. إذن فمن المنطقي في مقابل كذبة الماهية والجزء أن يؤسس الإضراب مصير جميع الناس وحقيقتهم؛ إنه [الإضراب] يعني أن الإنسان شموليٌّ وأن كل وظائفه مُتكافلةٌ وأن أدوار المُرتفق ودافع الضرائب أو العسكري تشكل حواجز واهيةً تقف في وجه عدوى الأحداث، وأنها في المجتمع تتأثر بالجميع. إن في احتجاج البورجوازية على أن هذا الإضراب يزعج المجتمع، تعبير عن تلاحم الوظائف الاجتماعية في أن التظاهر يشكل إحدى غايات الإضراب: التناقض يكمن في أن البورجوازي الصغير يستدعي الطبيعي من عزلته في اللَّحظة التي يحنيه فيها الإضراب تحت حتميّة الارتباط.

نحوٌ أفريقيٌّ

لا شك أنّ المفردات الرسمية للشؤون الأفريقية هي مفرداتٌ بدهيّةٌ صرفةٌ، وهذا يعني أنها تفتقر إلى أيَّة قيمة اتصالية، إنما تتمتع بقيمةٍ تهديدية. إذن فهي تشكل كتابةً، أي لغَةٌ مُكلفَةٌ بإجراءِ تلاقٍ بين المعايير والوقائع وتقديم ضمانة نبيلة لواقعٍ وقحٍ. وبشكل عامٍ، فهي لغةٌ تُشتغلُ بشكلٍ أساسيٍ كالمدّونة CODE، بمعنى أن للكلمات فيها علاقةً عدميّةً أو مغايرةً لمضمونها. إنها كتابة بوسعنا تسميتها تجميلية COSMETIQUE لأنها تهدف إلى تغطية الوقائع بضجَّة اللغة، أو إذا شئتم، بعلامةٍ لغويَّة كافية. أودُ اختصار الإشارة هنا إلى الشكل الذي يمكن للمعجم وللنحو أن يكونا ملتزمين سياسياً.

شريط [فلم]: (الخارج على القانون، لمتمردين أو لمحكومٍ عليهم من خلال القانون العام) – هذا هو مثالٌ صريحٌ على اللغة البديهية. إن الحظَّ من شأن المفردات يستخدم هنا وبدقة لرفض حالة الحرب، وهو أمر يسمح بإلغاء مفهوم المُخاطب «لا أحد يتناقش مع الخارجين على القانون» وهكذا فإن أخلقة اللغة تسمح بإحالة قضية السلام إلى تغيّرٍ عشوائيٍ في المفردات. حينما يكون «الشريط» (الفلم) فرنسياً فإننا نقوم بتصعيده تحت اسم «جماعة» بشرية تمزّق (الانقسام) (قاس،مؤلم) – هذه العبارة تسمح باعتماد فكرةٍ لا مسؤولية التاريخ. فحالة الحرب هنا اختفت تحت غطاء المأساة النبيل، كما لو كان الصراع بالأساس هو الشرُ، وليس شراً (يمكن إصلاحه). الاستعمار يتبخر وينغمر في هالة شكوى عاجزة تعترف بالشقاء لتتمكن من الاستقرار بشكلٍ أفضل.

تشدُق: PHRASEOLOGIE «صَمّمت حكومة الجمهورية على بذل كل

الجهود المنوطة بها لوضع حدٍّ للتمزقات القاسية التي يعاني منها المغرب». (رسالةً من م.كوتي إلى بن عرفة).

« ...... إن الشعب المغربيَّ منقسمٌ، بشكلٍ مؤلم ضدَّ نفسه». (تصريح لبن عرفة)

عارٌ: نعرف في الانتولوجيا، على الأقل تبعاً لفرضية كلود ليفي شتروس الغنية جداً، أن الـ MANA هي نوع من الرمز الجبري (مثل كلمة TRUC MACHIN عندنا في فرنسا(*) المكلف بتمثيل «قيمة دلالية» غير محددة، وهي خاليةٌ من المعنى في حدٍّ ذاتها، وبالتالي فهي قادرةٌ على تلقي أي معنىً، تكمن وظيفته في استكمال الانزياح (المسافة) بين الدَّال والمدلول. «الشرق» هو تماماً الـ MANA خاصتنا، وهو شيءٌ يشبه مكاناً خالياً نضع فيه مجموعةً كاملةً من المعاني الخفيّة ونقدسه كما لو كان تابو (محرماً). إذن فالشرف هو المعادل النبيل، أي السحري، لكلمة TRUC أو MACHIN.

تشدُق: إذا حسبنا الاعتقاد السَّائد بأن هؤلاء الناس يمثلون المسلمين في فرنسا، فإننا بهذا نجلب العار على السكان المسلمين، مثلما نجلب العار على فرنسا نفسها، (بيانٌ صادرٌ عن وزارة الداخلية).

قدرٌ: في اللحظة التي تبدأ فيها الشعوب المستعمرة بتكذيب قدرية شرطها، باعتبار أن التاريخ يُظهر لنا مرةً أخرى حُريته، فإن المفردات البورجوازية تلجأ إلى الاستخدام الواسع لكلمة قدر. والقدر كالشرف هو عبارة عن MANA حيث تقوم، على استحياءٍ، بجمع أنحس حتميَّات الاستعمار. القدر بالنسبة للبورجوازية هو الـ TRUC أو IEMACHIN بالنسبة للتاريخ.

طبعاً، القدر لا يوجد إلا بشكل مترابط LIEE. ليس الغزو العسكري من أخضع الجزائر لسلطة فرنسا، بل هو الربط الذي قامت به العناية الإلهية

(*) بالعربية يقابلها بالعامية – «ها الشغلة»، «المأخوذ»، «هذا البطيخ......» [م].

بين قدرين أو مصيرين. لقد أُعلن عن أن الرابطة وهي رابطةٌ لا يمكن حلُها، في الوقت الذي تتحلُ فيه وسط ضجةٍ لا يمكنُ إخفاؤها.

تشدُق: «من ناحيتنا، نريد أن نقدم للشعوب المرتبط مصيرها بمصيرنا، استقلالاً حقيقياً من خلال المشاركة الطوعيّة». (من خطاب بيناي(*) في الأمم المتحدة).

الله: صيغة مُصعدة (متسامية) للحكومة الفرنسية.

تشدّق: «...... حينما أراد لنا العلي - القدير أن نقوم بمهمتنا العليا ...» (تصريح لبن عرفة).

«... بالتفاني وبعزة النفس التي طالما ضربتم بها المثل، فإن جلالتكم تنوي الانصياع لإرادة العلي - القدير». (رسالة من كوتي إلى بن عرفة الذي أقالته الحكومة).

حربٌ: يكمن الهدف في إنكار الشيء. ولهذا لدينا وسيلتان: إما أن نقلل ما أمكن من تسمية هذا الشيء (وهي الطريقة الأكثر شيوعاً) أو إعطائه معنى نقيضه (طريقة أكثر التواءً وهي تقريباً أساس كل تزييفات اللغة البورجوازية). عندها تستخدم كلمة حرب بمعنى السلام، وإحلال السلام بمعنى الحرب.

تشدّق: «الحرب لا تمنع القيام بإجراءات السلام». (الجنرال مونسابير).

من هنا ينبغي أن نفهم أن السلام (الرسمي) لا يمنع، لحسن الحظ، الحرب (الحقيقية).

مهمة: - وهي الكلمة الثالثة الـ MANA، وفيها يمكننا وضع أيَّ شيءٍ نريده: المدارس، والكهرباء والكوكاكولا، وعمليات الشرطة، والتمشيط والإعدامات، ومعسكرات الاعتقال، والحرية والحضارة و«الحضور» الفرنسي.

(*) أنطوان بيناي: رئيس وزراء فرنسا عام 1952، ووزير المالية فيها (1958-1960) [م].

تشدّق: «تعرفون مع هذا أنّ فرنسا مهمةً في أفريقيا، وهي مهمةٌ لا أحد غيرها يستطيع القيام بها» (من خطاب للسيد بيناي في الأمم المتحدة).

سياسةٌ: ترى السياسة أنّ لها مجالاً محدداً تعمل فيه. فمن ناحيةٍ هناك فرنسا، وهناك السياسة من ناحيةٍ أخرى، حينما تتعلق شؤون أفريقيا الشمالية بفرنسا، فهي أي تلك الشؤون لا تقع ضمن ميدان السياسة. وحينما تصبح الأمور خطيرةً فإننا نتصنع الهروب من السياسة باتجاه الأمة. اليمينيون يعتبرون أن السياسة هي اليسار، أما هم، فيمثلون فرنسا.

تشدّق: «إنَّ دفاعنا عن الجماعة (الأمة) الفرنسية وعن فضائل فرنسا لا يعني أننا نمارس السياسة» (الجنرال تريكون - دينوا).

بمعنى مغايرٍ، وملتصقٌ بكلمة وعي (سياسة الوعي) تصبح كلمة سياسة تلميحية. إذ تعني عندئذٍ: الاتجاه العملي للواقع الروحي، الميل إلى التلميح، الذي يسمح للمسيحي بالانطلاق نحو «إحلال السلام» في أفريقيا.

تشدّق: «... إن الرفض المسبق للخدمة في جيشٍ يتجه إلى أفريقيا، حتى يكون واثقاً من أنه لن يجد نفسه في وضع مشابه: (معارضة أمرٍ لا إنسانيٍ). حتى هذه التولستوية المجرَّدة لا تختلط أبداً بسياسة الضمير، لأنها ليست من السياسة بشيءٍ» (الافتتاحية الدومينيكانية لصحيفة الحياة الفكرية)

السكان (الأهالي): وهي من الكلمات المفضلة في المفردات البورجوازية. وتستخدم كترياقٍ متدرجٍ ACLASSES، وفظٌ جداً و«يخلو من الواقعية». كلمة أهالي مهمتها إزالة الصفة السياسية عن تعددية الجماعات والأقليات، وذلك بإبعادها الأفراد ووصفهم في مجموعةٍ حيادية، سلبية لا يحقُ لها الدخول في الملكوت البورجوازي إلا إذا تمتعت بوجود واعٍ سياسياً (انظر: المرتَفقون، وأهل الشارع). عموماً ما يُكرم الزمن من خلال جمعه: الأهالي المسلمون LES MUSULMANES POPULATIONS، وهو أمرٌ لا ينقصه الإيحاء إلى فرقٍ في النضوج بين الوحدة المدينيَّة وبين تعددية المُستعمرين، بما أنَّ فرنسا تجمع تحت ظلِّها ما هو بطبيعته مختلفٌ ومتعددٌ.

حينما نضطر لإصدار حكمٍ تصغيري (الحرب تضطرنا أحياناً إلى مثل هذه العبوديّات) فإننا بذلك نجزيء السكان بطيبة خاطرٍ إلى عناصر، والعناصر عموماً عنصرية ويمكن التلاعب بها: (لأنَّ التعصب أو اللاوعي من شأنهما الدفع إلى إرادة الخروج من قانون المستعمر. أليس كذلك؟).

تشدّق: «إن بعض العناصر من الأهالي استطاعت الالتحاق بالمتمردين في بعض الظروف»... (بيان وزارة الداخلية).

اجتماعيٌ: - طالما ارتبطت كلمة اجتماعي بكلمة اقتصادي. هذا الثنائي يعمل بشكلٍ متجانسٍ كذريعة. بمعنى أنه يعلن عن عمليات قمعيّة أو يبررها كلَّ مرةٍ لدرجة يمكننا القول معها إنه يعنيها (يدل عليها) الاجتماعي هو أساساً المدارس المهمة التحضيرية التي تقع على عاتق فرنسا. تربية شعوب ما وراء البحار وتوجيههم تدريجياً نحو النضوج). أما الاقتصادي فهو المصالح الحتميّة والمشتركة دائماً، والتي تربط إفريقيا بالمركز بشكلٍ لا يمكن فكُّه. هذه التعابير التقدميَّة، إذا تمّ تفريغها على نحوٍ ملائم من شأنها أن تعمل. بلا خوف، كنصوصٍ سحريَّة.

تشدّق: «مجالٌ اجتماعيٌ واقتصاديٌ، ترتيبات اجتماعية واقتصادية».

إن هيمنة الأسماء على كلِّ المفردات التي عرضنا عينّاتٍ منها. سببها حتماً ذلك الاستهلاك الضخم للمفاهيم اللازمة لتغطية الواقع. إنَّ تفاهة هذه اللغة على الرغم من عموميتها ووجودها عند آخر نقطة من مراحل التحلل، فإنها لا تنقدُ الأفعال VERBES والأسماء SUBSTANTIFS بالطريقة نفسها: إنها تُدمِّرُ الفعل وتنفخ الاسم، والتضخم الأخلاقيُ هنا لا يتركز على أشياء ولا على تصرفات ACTES، إنما يتركز دائماً على أفكار و«مفاهيم» يخضع جماعها لضرورة مدونة مُستهلكة أكثر مما يخضع إلى الاستخدام الاتصالي،. إن ترميز اللغة الرسمية وتحويلها إلى أسماء يسيران هنا بموازاة بعضهما بعضاً، لأن الأسطورة اسميَّة من حيث الجوهر طالما أن التسمية تشكل أولى طرائق التجاوز.

أما الفعل VERBE فيتعرض إلى تعمية غريبة: فإذا كان رئيساً نراه وقد رُدَّ إلى مجرد رابطةٍ هدفها مجرد فرضٍ وجودٍ الأسطورة أو نوعيتها. (يقول بيناي في الأمم المتحدة: سيكون هناك انفراجٌ مؤقتٌ... قد لا يكون مقبولاً... ما هو الاستقلال الاسمي المحتمل؟... إلخ) لا يصل الفعل إلى مكانةٍ دلاليةٍ إلا على صعيد المستقبل (الحاضر)، الممكن، أو المقصود، في زمنٍ بعيدٍ يخشى فيه على الأسطورة أن تعمل على تكذيب نفسها، (ستشكل حكومةً مغربية... وستكلف بالتفاوض حول الإصلاحات. وقد شرعت فرنسا ببذل جهودها لإقامة مشاركةٍ حرةٍ... إلخ).

يتطلب الاسم بشكلٍ عامٍ في عَرضه ما سماه اثنان من أروع النحويين وهما داموريت وبيشون اللذان لم تخلُ مصطلحاتهما لا من الدعابة ولا من الصرامة، وأسمياه بالطبق الشهير، وهذا يعني أنَّ جوهر الاسم يُعرض دائماً علينا كما لو كان معروفاً. ها نحن نجد أنفسنا في لبِّ تشكل الأسطورة: ذلك لأن مهمة فرنسا تمزيق الشعب المغربي ومصير الجزائر قد قُدِّما لنا من الناحية النحوية كبديهيتين (وهي ميزة تتمتع بها عموماً بسبب استخدام الـ التعريف) لدرجة أننا لا نستطيع الاحتجاج عليهما من الناحية الخطابية (مهمة فرنسا: لماذا تلحونّ وأنتم العارفون...). الشهرة هي الشكل الأول للتطبيع.

أشرت فيما سبق إلى تفخيم بعض الجموع (LES POPULATIONS = الأهالي). وهنا فكلمة أهالي [مجموعة بالفرنسية] تخلق لديك شعوراً بالغبطة وبالتعدد المقهور سلمياً. لكن حينما نتحدث عن نزعات قومية [وطنية] أولية فإن الجمع يهدف هنا إلى التقليل من شأن النزعة القومية [الوطنية] المعادية، وذلك من خلال إرجاعها إلى وحداتٍ ذات حجمٍ ضعيف. وهذا ما كان قد توقَّعه كلُ من خبيرينا النحويين بما قبل الحالة النهائية للشؤون الإفريقية، حينما ميَّزا الجمع الكلي عن الجمع العددي: في العبارة الأولى، الجمع يداعب فكرة الجماهير (المجموع) أما في الثانية فيلمِّح إلى فكرة التقسيم، وبهذا يمكن للنحو أن يحوِّل الأسطورة، وهو يوفدُ جموعَهُ لأداء مهامٍ أخلاقيَّةٍ مختلفةٍ.

الصفة (أو الظرف) غالباً ما تضطلع بدورٍ مُبهمٍ، إذ تبدو وكأنها ناشئةٌ عن قلقٍ ما. ومن الشعور بأن الأسماء المُستخدمة، على الرغم من طابعها المعروف، تشكو من ضعف لا يمكن إخفاؤه، ومن هنا ضرورة تنشيطها: فالاستقلال يصبح حقيقياً، والآمال واقعيَّةً والأقدار مترابطةً بشكلٍ لا فكاك منه..... الصفة هنا تسعى إلى تخليص الاسم من خيباته السابقة، وتقديمه بحالة جديدة بريئة وقابلة للتصديق، والصفة مثلها مثل الأفعال المكتملة تمنح الخطاب قيمةً مستقبليَّةً، أما الماضي والحاضر فهما من شأن الأسماء التي تشكل مفهوماتٍ تقوم الفكرة فيها مقام البرهان (مهمة، استقلال، صداقة، تعاون... إلخ، أما الفعل (التصرف) ACTE والمحمول فعليهما أن يختفيا، حتى لا يتمَّ دحضهما، خلف شكلٍ من أشكال اللاواقعي كالغاية، أو الوعد أو المناشدة.

لسوء الحظ، صفات التنشيط هذه تُستهلك تقريباً بالسرعة التي نستخدمها لدرجة أن الإحياء النقي للصفة هو الذي يدلُّ حتماً على تضخمها. يكفي أن نقرأ: حقيقيٌّ، واقعيٌّ، لا يمكن فكُّهُ، أو إجماعيٌّ، لكي نشتمَّ فيها ما تعانيه البلاغة من فراغٍ، ذلك أن هذه الصفات، في حقيقتها، والتي يمكن تسميتها بالماهية لأنها (الصفات) تُبرزُ شكلاً صيغياً للاسم الذي ترافقه (الصفات)، هذه الصفات هي غير قادرةٍ على التغيير: فالاستقلال لا يمكن أن يكون إلا مستقلاً، والصداقة لا يمكن أن تكون سوى صادقةً، والتعاون لا يكون إلا بشكلٍ جماعي. هذه الصفات السيئة، وبسبب عجز مجهودها، تأتي لتوضح هنا الصحَّة المتدهورة للغة. لقد راكمت البلاغة الرسمية غطاءات الواقع كثيراً فوق بعضها، وهناك لحظاتٌ تقوم الكلمات بمقاومتها، وتضطرها تحت ستار الأسطورة للكشف عن الكذب أو عن الصدق. فالاستقلال يكون أو لا يكون وكل المشاريع النعتية التي تحاول إضفاء صفة الكائن الحيِّ على العدم هي علامةٌ على عقدة الشعور بالذنب.

النقد البريء(*)

في واحدٍ من أعداد صحيفة الاكسبريس اليومية قرأنا: إعلان مبادىء نقدياً (غير موقعٍ من أحدٍ) كان بمثابة قطعةٍ بلاغيةٍ متوازنةٍ رائعة، وفكرة الإعلان هذه تقوم على أن النقد يجب ألا يكون «لعبةً صالونات ولا خدمة بلديةٍ» أي يجب ألا يكون رجعيّاً ولا شيوعياً، لا مجانياً ولا سياسياً.

نحن هنا إزاء آليةٍ للرفض المزدوج الناجم في جزءٍ كبيرٍ منه من ذلك الهيجان العددي الذي سبق وصادفناه أكثر من مرَّةٍ، والذي أظنُّ أنني عرفته بشكل عامٍّ على أنه سمةٌ من سمات البورجوازيَّة الصغيرة. إننا نحسب المناهج بميزانٍ ونحمّل بها كفتيه بإرادتنا، بشكلٍ يسمح للذات بالظهور كحكمٍ غير موزونٍ يتمتع بروحانية مثالية. وبالتالي عادلٍ كذراع الميزان الذي يحكم بشأن الوزن.

إن الأطروحات الضرورية لتلك العملية الحسابية تتكون عن طريق أخلاقية العبارات المستخدمة، وتبعاً لطريقةٍ إرهابيةٍ قديمةٍ (ليس كل من لا يحب الإرهاب بإمكانه الفكاك منه) يتم الحكم في الوقت الذي نسمِّي فيه، والكلمة المُثقلة بعقدة ذنبٍ مسبقةٍ تأتي لتضغط بشكلٍ طبيعيٍّ على إحدى كفتي الميزان. فمثلاً تراهم يضعون الثقافة في مقابل الإيديولوجيات. الثقافة ثروةٌ نبيلةٌ تقع خارج إطار التحزبات الاجتماعية: الثقافة لا تُثقلُ أبداً. أما الإيديولوجيات فهي اختراعاتٌ متحزبةٌ: إذن فهي متأرجحةٌ. ويتمُّ إنصافها تحت

(*) نقد الـ لا... لا.. أي: النقد الذي لا يكون هذا... ولا ذاك.... ولا أي شيء آخر وبالتالي فهذا يعني (النقد البريء كما هو وارد في سياق النص) [م].

الرقابـة القاسـية للثقافـة (دون أن نتـصور أن الثقافـة هـي في نهايـة المطـاف إيديولوجية). كلُ شيءٍ يجري كما لو كان هناك من ناحيةٍ كلماتٌ ثقيلةٌ. فاسدة (ايديولوجيـة، عقيـدة، مناضـل) مهمتها تغذية لعبة الميزان المشينة. ومن ناحية أخرى هناك كلماتٌ خفيفةٌ، صافيةٌ، لا مادية نبيلة بحكم الحقِّ الإلهي، ورفيقةٌ لدرجة أنها تفلتُ من قانون الأعداد الوضيع (مغامرة، هيام، عظة، فضيلة، شرف) وهي كلمات تقع فوق التقدير السيء للأكاذيب. مهمة الثانية تكمن في وعظ الأولى: فمن ناحيةٍ، هناك كلمات مُذنبةٌ (مجرمة) ومن ناحيةٍ أخرى، هناك كلمات مُنصفةٌ. طبعاً أخلاقية الطرف الثالث الجميلة هذه لاً بدَّ وأن تفضي إلى تفريعةٍ جديدة تبسيطية كتلك التي كنا نرغب في إدانتها باسم التعقُد نفسه. صحيحٌ أن عالمنا قد يكون متناوباً، لكن كونوا على ثقةٍ بأن هذا هو انشقاقٌ بلا محكمة: فلا خلاص للقضاة، لأنهم هم أيضاً متورطون.

يكفي أن ترى أساطير أخرى وهي تطفو في نقد اللا - ولا هذا، لتفهم موقعها في جانبٍ. دون أن نغوص في الحديث عن أسطورة اللازمانية التي ترقد في أي رجوعٍ إلى، «ثقافة» خالدة («من مختلف الأزمان»). أجد في معتقد الـ: لا - لا سبيلين شائعين حول الأسطورة البورجوازية. الأول يكمن في فكرةٍ معينةٍ عن الحرية بما هي «رفضٌ للحكم المسبق». لكن الحكم الأدبي يتحدد دائماً من خلال الانطباع العام الذي يشكل جزءاً من غياب المنظومة نفسها - لاسيما إذا وصلت إلى مرحلة إعلان مبادىء - ناشىء عن منظومةٍ محددة بشكل كامل، التي هي، والحال هذه، جزءٌ سخيفٌ من الإيديولوجية البورجوازية (أو من الثقافة كما يقول كاتبنا المجهول). وبوسعنا القول إنه حينما يتمسك الإنسان بالحرية الأولى بمقدار ما يكون ارتباطه أقل قابلية للنقاش. يمكننا بهدوء أن نتحدى كائناً من كان أن يمارس نقداً بريئاً، خالصاً من أي تحديد منهجي: إن دعاة النقد البريء هم أنفسهم متورطون في منظومةٍ معينة، ليست بالضرورة هي المنظومة التي يدَّعون الانتساب إليها، وبوسعنا الحكم بشأن الأدب بمعزلٍ عن أية فكرة مسبقةٍ عن الإنسان وعن

التاريخ، وعن الخير والشر والمجتمع... إلخ. يكفي المثال على ذلك كلمة مغامرة خلقها نقادنا البريئون بنشوةٍ مقابل المنظومات الرديئة التي «لا تثير دهشة أحد». أية وراثة! وأية قدرية! وأي روتينٍ!. مهما كانت الحرية فإنها تنتهي دائماً إلى استعادة نوعٍ من الانسجام المعروف، والذي هو شيءٌ ما من الحكم المسبق. وكذلك حرية الناقد لا تكمن في رفض الحزب (مستحيل) إنما في الإعلان عنها أولاً...

العرضُ البورجوازي الثاني في نصنا، هو الرجوع الفرح إلى «أسلوب» الكاتب بوصفه قيمةً خالدةً للأدب. ومع ذلك فلا شيء يمكنه الإفلات من طرح التاريخ للمناقشة، ولا حتى الكتابة الجيدة. الأسلوب هو قيمةٌ نقدية مؤرخة تماماً. والتشفع «للأسلوب» في وقتٍ قام به بعض الكتاب الكبار بمهاجمة هذا المعقِل الأخير للأسطورة الكلاسيكية إنما يدلُ على عقليةٍ بالية: لا، إنّ العودة إلى «الأسلوب» مرة أخرى لا يشكل مغامرة. وقد نشرت الاكسبريس في أحد أعدادها اللاحقة، لكنها كانت متنبهةً أكثر هذه المرة، نشرت احتجاجاً ملائماً لألان روب غرييه عن اللجوء السحري إلى ستاندال («هذا مكتوبٌ على طريقة ستاندال»). إن التحالف بين أسلوبٍ معينٍ وبين إنسانيةٍ ما (أناتول فرانس، على سبيل المثال) ربما لم يعد كافياً لتأسيس الأدب، حتى أننا نخشى ألا يصبح «الأسلوب» المتورط في أكثر من عملٍ إنساني مزعوم، في نهاية الأمر موضوعاً مسبقاً مشبوهاً: إنه على أية حالٍ قيمة لا ينبغي أن تصب لصالح الكاتب إلا بشرط التحقق. طبعاً، هذا لا يعني أن الأدب يستطيع البقاء بمعزلٍ عن البراعة الشكلية، ومهما كان رأي أبريائنا (N1-N1) جماعة العالم الثنائي الذين سيكونون فيه عظمتهم الإلهية، فنقيض أن تكتب بشكل جيدٍ ليس بالضرورة أن تكتب بشكلٍ سيء: ربما هي اليوم الكتابة: ولا شيء غير الكتابة. لقد أصبح الأدب حالةً صعبة، ضيقة وفانيةً، وهو لم يعد يدافع عن زخارفه، بل عن نفسه (جلده): إنني أخشى ألا يكون نقد الـ لا - لا (البريء) متأخراً مسافة موسمٍ.

ستريبتيز

إن الستريبتيز - على الأقل الستريبتيز الباريسي - يقوم على تناقضٍ: هو إزالة الصفة الجنسية عن المرأة في الوقت الذي نعريها فيه. إذن يمكننا القول بمعنى ما أن الأمر يتعلق بمشهد خوف أو «أخفِني = خوِّفني» كما لو كانت الإثارة الجنسية EROTISME هنا نوعاً من الرَعب اللذيذ، إذ يكفي الإعلان عن علاماتها الطقوسية حتى تثير فكرة الجنس وتطرده في الوقت نفسه.

المدة اللازمة لخلع الملابس وحدها تجعل من الجمهور متلصصاً: لكن الأمر هنا، كما في أي مشهد تزييفي آخر، فإن الديكورات و«الإكسسوارات» والنماذج الأولية (المُنَمطة) كلها تجيء لتعارض الإثارة الأوليَّة للموضوع وتنتهي إلى غمره في اللادلالة: إننا نعلن الشر لكي نتمكن من مضايقته وإخراجه. الستريبتيز الفرنسي يبدو كأنه ناتج عمَّا سميته بعملية أسترا، الناجمة عن التزييف، الذي ينطوي على تلقيح الجمهور بجرعةٍ من الشرِّ، لنتمكن بعدها من إغراقه في الخير الأخلاقي الذي أصبح من الآن فصاعداً محصناً: بعض ذرات الإثارة الجنسية التي يدلُ عليها وضع المشهد نفسه، امتصَّها في الحقيقة طقسٌ مطمئنٌ يلغي الجسد بنفس الفعالية التي يثبت فيها اللقاح أو التابو ويحيط بالمرض أو الخطيئة.

لدينا في الستريبتيز إذن مجموعة من الأغطية المطروحة فوق جسد المرأة التي تتصنع خلعها تدريجياً. والغرابة هي أول تلك الأبعاد، لأننا إزاء غرابةٍ مجمَّدةٍ تلقي بالجسد في الخرافي أو الرومانتيكي: امرأة صينية تدخن

غليوناً من الأفيون (وهو الرمز الإجباري للانتماء الصيني)، ومغوية رجالٍ تحمل مبسم سجائر ضخم، ديكور بندقي (نسبة إلى مدينة البندقية) ومركبٌ، تنورة منتفخة ومغني سيرينادا، هذا كله يهدف في البداية إلى الدلالة على المرأة بما هي موضوعٌ مُقنعٌ. وبعدها لا تعود النهاية تنطوي على إخراج عمقٍ سريٍّ تحت الضوء بل إظهار العري، من خلال حفل لباسٍ باروكيٍّ مصطنعٍ، على أنه اللباس الطبيعي للمرأة وهذا يعني في النهاية العثور على حالة محتشمة للجسد.

كل «الاكسسوارات» الكلاسيكية «للميوزيك هول» تراها كلها هنا مستنفرة بدون استثناء، لتقوم هي أيضاً وفي كلِّ لحظة بإبعاد الجسد المُعرَّى، وتدفعه إلى الرفاهية الأخَّاذة لطقسٍ معروف: الفراء، المراوح اليدوية، القفازات، الريش، الجوارب الشبكية، وباختصارٍ، تدفعه إلى جناح «كامل» لمواد البهرجة، كل هذا يعيد للجسد الحيِّ مجموعة الأشياء الباذخة التي تحيط الرجل بديكورٍ سحريٍّ، سواء أكانت المرأة مُريَّشة أم مُقفرة فهي تبدو هنا كعنصرٍ جامد من عناصر (الميوزيك هول). والتنازل عن أشياء طقوسية كهذه لم يعد نوعاً جديداً من التعري: فالريش والفراء والقفاز تمضي في إشباع المرأة بعفتها السحرية، وما إن تُنتزعُ هذه الأشياء عنها حتى تجعل منها بقيةً أخاذة لقشرٍ باذخٍ، ذلك لأن الستريتيز كله يُقدَّمُ من خلال طبيعة اللباس في البداية، وهذا هو القانون الأساسي للستريتيز. فإذا كان هذا اللباس غير محتمل الوجود، كما هو حال المرأة الصينية، أو تلك المغطاة بالفرو، فالعري اللاحق يظل نفسه غير حقيقي، أملس ومُغلقاً كشيء جميل زلق، منسَّخ ومسحوب من الاستخدام البشري بسبب غرابته نفسها. هذه هي الدلالة العميقة لجنس الألماس أو القشر الذي يشكل غاية الستريتيز، هذا المثلث النهائي، بشكله الصافي والهندسي، وبمادته اللامعة والقاسية، يُلغي الجنس كسيفٍ من النقاء، ويدفع بالمرأة نهائياً في عالم عِداني (معدني)، على اعتبار أن الحجر (الثمين هنا) يشكِّل موضوعاً لا يمكن دحضه للشيء الشامل وغير المفيد.

وعلى عكس الحكم المسبق الشائع، فإن الرقص الذي يترافق مع مدّة الستريتيز، لا يشكّل أبداً عنصراً مثيراً للجنس. بل ربما يكون العكس تماماً: فالتماوج الموقّع بشكلٍ ضعيف، يطرد هنا الخوف من الجمود، والرقص لا يقدم للمشهد ضمانةً فنيةً وحسب (رقصات «الميوزيك هول» هي دائماً رقصات «فنيّة») لكنه يشكل السياج الأخير، والأكثر فعالية. الرقص المكوَّن من حركات طقوسيَّة، رآها الناس آلاف المرات، يقوم بدور المثبت للحركة. إنه يُخفي العُري ويدفن المشهد في جليد من الحركات المجانية مع أنها رئيسة؛ لأن التعرّي هنا ينزاح إلى مرتبة العمليات الطفيلية المُمارسة في مكانٍ بعيدٍ غير محتمل الوجود. وهكذا نرى أن محترفات الستريتيز يتلفعن بارتياحٍ عجيبٍ يغطيهن باستمرار ويبعدهن ويعطيهن هيئة اللامبالاة الجامدة باعتبارهنَّ متمرسات بارعات، لاجئات في مستوى يقينية تقنيتهن: فمعرفتهنَّ تسترهنَّ كالملابس.

كل هذا، والالتماس الدقيق للجنس، يمكن التحقق منه، على العكس، في «المسابقات الشعبية» [هكذا] لهواة الستريتيز: فترى فيها «المبتدئات» وهن يتعرين أمام بضعة مئات من المشاهدين دون الاستعانة بالسحر، الأمر الذي يعيد دون شكٍ سلطة الإثارة الجنسية إلى المشهد: وهنا، في البداية، لا يوجد الكثير من الصينيات أو الاسبانيات كما لا يوجد ريش ولا فراء (إنما تايورات بحجم الجسم، ومعاطف عادية) ونرى القليل من الأقنعة الأصلية، الخطوات غير دقيقة، والرقصات غير معبرة (ناقصة)، ترى الفتاة والجمود يرقبها باستمرار لا سيما الحرج «التقني» (مقاومة «السليب» والثوب، و«السوتيان غورج») الذي يمنح حركات التعري أهميةً غير متوقعةٍ، ويمنع عن المرأة حجّة الفن وعون الموضوع، ويُدْخلها في ظرفٍ من الضعف والخوف.

مع ذلك يرتسم في الطاحونة الحمراء توسلٌ من نوعٍ آخر، ربما هو خاصٌ بالفرنسيين، وهو توسلٌ يسعى إلى تدجين الإثارة الجنسية أكثر من سعيه إلى إلغائها: فمقدِّم البرنامج يحاول إعطاء الستريتيز جرعة بورجوازية

صغيرة مُطمئنةً. فالستريبتيز هو رياضةٌ قبل كل شيء، إذ هناك نوادٍ للستريبتيز تقوم بتنظيم مسابقاتٍ صحيةٍ تتوج فيها الفائزات وتقدم إليهنَّ جوائز قيمة (اشتراك لحضور دروس في التربية البدنية) أو رواية (قد لا تكون سوى رواية روب غربيه: المتلصص). أو أدوات معينة (زوج من الجوارب النيلونية أو خمسة آلاف فرنك). بعد ذلك فإن الستريبتيز يتماهى مع مهنةٍ معينة (مبتدئات، نصف محترفات، محترفات) أي مع ممارسةٍ شريفة لتخصصٍ ما (عارضات الستريبتيز هنَّ عبارةٌ عن عاملاتٍ مؤهلات). وقد يُقدَّمُ إليهنَّ ذريعة سحرية لممارسة عملٍ ما، وهذه الذريعة هي الميول (القابلية)، فهذه فتاة «في الطريق الجيِّد» أو «في طريقها لتحقيق أمنياتها» أو على العكس «تبدأ خطواتها الأولى» في طريق الستريبتيز الصعب. وأخيراً وبصفة خاصة فإنّ المتنافسات يُقيّمن اجتماعياً: فهذه بائعة وتلك سكرتيرة (هناك عددٌ كبيرٌ من السكرتيرات في نوادي الستريبتيز). الستريبتيز هنا يستعيد الصالة، ويتآلف، ويتبرجز، كما لو أن الفرنسيين، على عكس الجمهور الأمريكي (على الأقل ما نراه) وتبعاً لاتجاهٍ لا يُقهر لمكانتهم الاجتماعية، كانوا غير قادرين على فهم الإثارة الجنسية إلا بوصفها ملكيةً منزليةً تضمنها حجة الرياضة الأسبوعية، أكثر مما يضمنها المشهد السحري: ولهذا فقد أُمم الستريبتيز في فرنسا.

[سيارة]

ستروين الجديدة

أعتقد أن السيارة تعادل اليوم تماماً الكاتدرائيات القوطيّة: أقصد أنها إبداع عظيم من إبداعات العصر، صمّمها فنانون مجهولون بحبٍّ، واستهلكت من خلال صورتها أو من خلال استعمالها من شعبٍ كاملٍ يمتلك من خلالها شيئاً سحرياً متكاملاً.

من الواضح أن سيارة سيتروين الجديدة قد نزلت من السماء طالما أنها معروضةٌ كشيءٍ تفضيليٍّ. علينا ألا ننسى أن الشيء هو أفضل رسالةٍ يبثها عالم ما وراء الطبيعة. في الشيء نجد، وبسهولة، الكمال وغياب الأصل، كما نجد فيه انغلاقاً ولمعاناً في الوقت نفسه، وتحوّلَ الحياة إلى مادةٍ (المادة أكثر سحرية من الحياة)، وباختصارٍ فيه صمت ينتمي إلى مرتبة العجائبي. «الآلهة» تملك كل صفات (على الأقل، الجمهور يبدأ بخلع هذه الصفات بالإجماع؟؟) تلك الأشياء النازلة من عالمٍ آخر، أشياء غذّت أهواء القرن الثامن عشر الجديدة كما غذّت أهواء خيالنا العلمي: الإلهة، قبل أي شيء هي نوتيلوس(*) جديد.

لهذا بدأ اهتمامنا يقلُّ بما فيها من جوهر لينصبَّ على مفاصلها. نعرف جميعاً أن الأملس هو دائماً صفة الكمال؛ لأن نقيضه يشوه العملية

(*) انظر مقالة نوتيلوس والمركب النشوان [م]

الفنيّة والإنسانية في المطابقة: لباس المسيح كان بلا خياطة مثلما هي مناطيد الخيال العلمي الموجهة والمصنوعة من معدن بدون مرابط. إن سيارة D.S.19 [ستروين] لا تصل إلى مستوى المغطى بالسماط بالرغم من أن شكلها العام مغطى. ومع ذلك فإنّ ما يهمُ الجمهور فيها أكثر هو اندماجات مُسطحاتها بعضها ببعض. نجسُ وصلات نوافذها بغضب، ونمرر يدنا فوق قنوات الكاوتشوك الواسعة التي تربط النافذة الخلفية بحوافها المصنوعة من النيكل. في الـ D.S بداية ظاهرتية جديدة للمطابقة، كما لو كنا ننتقل من عالم العناصر المتلحمة إلى عالم العناصر المتراتبة، التي تتماسك بفضل شكلها الرائع، وهذا طبعاً مهمته إيصالنا إلى فكرة الطبيعة الأسهل.

أمّا من جهة المادة نفسها، فلا شك بأنها تحمل ذوق الخفّة بالمعنى السحري للكلمة. هناك عودةٌ إلى نوعٍ من الديناميكا الهوائية AERODYNAMIQUE، هي جديدة طالما أنها أقل ضخامةً (امتلاءً)، وأقل حدّةً لكنها أكثر امتداداً من ديناميكا الأوقات الأولى لتلك الدرجة. والسرعة هنا تُعبر عن نفسها من خلال علامات أقل عدوانية وأقل رياضية، كما لو أنها [السرعة] كانت تنتقل من شكلٍ بطوليٍ إلى شكلٍ تقليديٍ، هذه الروحنة SPIRITUALISATION تُفهم من خلال أهمية المساحات المُزججة ومادتها.

واضح أن الإلهة هي تجميدٌ للزجاج، والمطيلة(*) لا تشكل فيها سوى الأساس. الزجاج هنا لا يعني النوافذ التي هي عبارة عن فتحات مثقوبة في الهيكل الغامض، بل زوايا من الهواء والفراغ، وذات انتفاخ منبسط ولها لمعان فقاعات الصابون ونحافة قاسية أقرب إلى جسم الحشرة منها إلى العدانة (شعار سيتروين، الشعار المُسَهّم، أصبح شعاراً مُجنحاً، كما لو كنا ننتقل من نظام الدفع إلى نظام الحركة، ومن نظام المُحرك إلى نظام العضوية).

نحن إذن أمام فنٍّ مؤنسَنٍ، وقد تقوم الإلهة بإجراء تغيير في أسطورة

(*): المطيلة: صفيحة حديدية أو فولاذية [م].

السيارات. حتى الآن، كانت السيارة المفضلة هي التي تستند إلى حيوانية القوة. لكنها هنا تصبح أكثر روحانية وأكثر موضوعية في الوقت نفسه، وعلى الرغم من مسايرة بعض الميول الجديدة NEOMAMIES (كالمقود الفارغ) فهي أكثر بيتية وتتطابق بشكلٍ أفضل مع ذلك التسامي للماعونيّة(*) التي نجدها في فنوننا البيتية المعاصرة: لوحة القيادة أشبه ما تكون بطاولة مطبخ حديث وليس بمحطة مركزية في مصنع: الدرفات الدقيقة المتموجة المصنوعة من المطلية (حديد) الداكنة، والعتلات ذات الكرات البيضاء، والغمّازات البسيطة [أضواء التنبيه]، ورزانة التزيينات النيكلية، كل هذا يدلُ على نوعٍ من الرقابة على الحركة، المصمَّمة من الآن فصاعداً لتكون مجالاً للراحة أكثر منها للأداء. ويبدو أننا ننتقل من كيمياء السرعة إلى شراهة القيادة.

يظهر أن الجمهور قد عرف بشكلٍ رائعٍ جدَّة هذه الثيمات المقترحة عليه: أولاً، نظراً لحساسيته إزاء ما هو جديد (حملة صحفية كاملة هيأته لهذا منذ سنوات) فقد جهد سريعاً لاستعادة قيادة التكيف والماعونية («ينبغي أن نعتاد عليها»). في صالات العرض. يقوم الناس بزيارة السيارة النموذج باهتمامٍ شديدٍ وعاشقٍ: اللمس الرنان (لأن اللمس هو أكثر أعضاء الحس تزييفاً، أما النظر فهو أكثرها سحراً): إنك تلمس المطائل (الصفائح الحديدية) والوصلات، وتجسّ الحشوات، وتجرب المقاعد، وتداعب الأبواب، وتلمس الأرائك، ووراء المقود نقلد القيادة بكامل جسمنا. الشيء أمامك تذلهُ وتمتلكه: بعد مغادرة الإلهة لسماء ميتروبوليس ها هي، خلال ربع ساعة، وقد صارت وسيطاً تنجز، من خلال هذه العملية السحرية حركة الصعود البورجوازي.

(*) : الماعونية: من ماعون: وهو كل ما يُنتفع به في المنزل [م].

الأدب كما تراه مينو درويه

طالما عُرضت قضية مينو درويه على أنها أحجية بوليسية: هل هذه هي؟ أم ليست هي؟ لقد طُبقت على هذا اللغز تقنيات البوليس (دون تعذيب، وبعد!) المعروفة مثل: التحقيق، والاعتقال، وتحليل الخط، وعلم النفس التقني، والتحليل الداخلي للوثائق. إذا قام المجتمع بتعبئة جهاز قانوني تقريباً، في محاولة لحلِّ اللغز «الشعري» نشكُّ في أن هذه التعبئة لم تكن ناتجة عن مجرد حبٍّ للشعر. ذلك لأن صورة الطفل - الشاعر تُدهشه [المجتمع] مثلما هي ضرورية له في آنٍ معاً: إنها صورةٌ ينبغي توثيقها بما أمكن من أشكال العلم ما دامت تنظِّم الأسطورة المركزية للفن البورجوازي: فنُّ عدم المسؤولية (لا يشكل النابغة والطفل والشاعر سوى أشكالٍ سامية لها).

وبانتظار اكتشاف الوثائق الموضوعية، لم يتمكن كلُّ من وَقَفَ إلى جانب الاحتجاج البوليسي (وكان عددهم كبيراً) من الاستناد إلاّ إلى فكرةٍ معيارية حول الطفولة والشعر. تلك الفكرة الكامنة فيهم. لقد كانت الحجج المقدَّمة بخصوص حالة مينو درويه، من النوع التكراري، الذي يخلو من أية قيمة برهانية: فأنا لا أستطيع البرهنة إلا على الأشعار التي عُرضت عليَّ، سأقول إنها أشعار طفلٍ إذا كنت أولاً لا أعرف ما هي الطفولة ولا ما هو الشعر: الأمر الذي يعني إقفال القضية على ذاتها. هذا مثال جديد على علم البوليس الآني، هذا العلم الذي مُورسَ على حالة العجوز دومينيتشي: يقوم هذا العلم كله على نوع من طغيان الاحتمال VRISEMBLABLE، ويبني حقيقةً دائريةً تهتمُ بترك واقع المتهم أو القضية خارجاً. وأيُّ تحقيق بوليسي من هذا النوع

ينطوي على الاتفاق مع البديهيّات التي لدينا حول أنفسنا والتي طرحناها في بداية الأمر: إن حسبان العجوز دومينيتشي مُذنباً، يعني الانضمام إلى «السيكولوجية» التي يحملها المدّعي في داخله، كما يعني، على طريقة النقل السحري، التعهد بالمذنب الذي هو بالأصل هيئة القضاء، ويعني أن يصبح موضوعاً (سيئاً) رائداً EMISSAIRE.

بما أنّ الاحتمال ليس سوى استعداد المتهم للتشبه بقضاته. كذلك، فإن التساؤل (بشكل عنيف كما فَعَلت الصحف) حول أصالة الشعر الدروّي [نسبة إلى درويه] يعني الانطلاق من حكمٍ مسبقٍ حول الطفولة والشعر، ومهما تجد في الطريق فالعودة إليه، تعني افتراض حالةٍ سويّة NORMALITE، شاعرية، وطفلية في آنٍ معاً سيتمُ بمقتضاها الحكم بشأن مينو درويّة، وهذا يعني، مهما كان قرارنا فنحن نفرض على مينو درويه بأن تكون عبقريةً وضحيةً في الوقت نفسه ولغزاً ونتاجاً، أي أن تكون في نهاية المطاف مجرد شيءٍ سحري في مجمل أسطورة عصرنا الشعرية والطفولية.

هذه التركيبة المتغيرة لهاتين الأسطورتين هي التي تُنتج الفرق بين ردود الفعل وبين الأحكام، هنا ثلاثة (أعمال) أسطورية مُمثلة: بعض الكلاسيكيين المتخلفين المعادين بطبيعتهم للشعر - الفوضى، سيطلقون حُكمهم مهما كان الأمر، بشأن مينو درويه: إذا كان شعرها أصيلاً، فهو شعر طفلة، وبالتالي فهو شعرٌ مشكوكٌ فيه؛ لأنه «غير متعقل»، وإذا كان هذا الشعر لبالغٍ، فسيحكمون عليه بأنه شعرٌ مزيفٌ. هناك مجموعة من المتحزبين المُحَدثين الوقورين.

وفي فترةٍ ليست بعيدة عن عصرنا، تفخرُ بانضمامها إلى الشعر غير الواقعي، هذه المجموعة، ذُهلت حينما اكتشفت (عام 1955) السلطة الشعرية للطفولة، وانثنت «إعجاباً» أمام واقعة أدبيةٍ عادية معروفة منذ عهد بعيد. وهناك قسمٌ آخرُ. يضم المحاربين القدماء من أجل الشعر - الطفولة، أولئك الذين كانوا على رأس الأسطورة حينما كانت طليعيّة، يتطلعون إلى شعر مينو

درويه بنظرةٍ شكيّة، فقد تعبوا من ثِقَل ذكرى تلك الحملة البطولية، ومن ذلك العلم الذي لم يعد أيُ شيء يخيفهُ (يقول كوكتو: «كل الأطفال في عمر التاسعة عباقرةٌ باستثناء مينو درويه»). والجيل الرابع، وجيل شعراء اليوم - يبدو أن أحداً لم يأخذ برأيه - جيلٌ غير معروف كثيراً من الجماهير الواسعة، أعتقدُ أن حُكمَهُ لن يكون له أية قيمة بُرهانيّة ما دام لا يمثل أية أسطورة: وأشك كثيراً أنهم يرون أنفسهم في شعر مينو درويه.

لكن سواء أعلنا أن شعر مينو درويه كان بريئاً(طفولياً) أم بالغاً (أي سواء مدحناه أم اشتبهنا به) فهذا يعني، على أية حالٍ، الاعتراف بأنه قائم على غيريّة عميقة فَرَضتها الطبيعة نفسها بين العمر الطفلي والعمر الناضج، ويعني أن نفترض الطفل بمثابة كائنٍ غير اجتماعيٍّ، أو أنه، على الأقل، قادرٌ على أن يمارس على نفسه طوعياً نقده الخاص، ويمنع عن نفسه استعمال كلمات مسموعة لغايةٍ وحيدة هي إظهار نفسه تماماً كطفلٍ مثاليٍّ: إن الاعتقاد «بالعبقرية» الشعرية للطفولة، يعني الاعتقاد بنوعٍ من التوالد العُذري PARTHENOGENESE الأدبي، كما يعني طرحَ الأدب «بوصفه هبة» من الآلهة. كلُ أثرٍ «للثقافة» هنا منسوبٌ إلى الكذب، كأن استخدام المفردات قد قننته الطبيعة تقنيناً دقيقاً، وكأن الطفل لم يكن يعيش تناضحاً مستمراً مع الوسط البالغ. الاستعارة، والصورة، والتألقات الذهنية، كلُها مُسخرةٌ لمصلحة الطفولة كعلامات على الصفوية البحتة، بينما هي سواء بشكل واعٍ أم لا، مقرٌ لتكوينٍ قوي، وتفترضُ عُمقاً تكونُ للنضوجِ الفردي فيه حصة حاسمةٌ.

مهما كانت نتائج التحقيق، فلن يكون للغز قيمةٌ تُذكر، فهو [التحقيق] لا يقدم أية إضاءة حول الطفولة ولا حول الشعر. وما يستكمل هنا الغموض غير المهم هو أن هذا الشعر، سواء أكان طفلياً أم بالغاً، فإن له واقعاً تاريخياً: يمكن تأريخه، وأقلُ ما يمكننا قوله هو أن عمر هذا الشعر لم يبلغ ثمانية أعوامٍ، وهو عمر مينو درويه. في الحقيقة، في عام 1914 وجدَ مجموعة من الشعراء الصغار، الذين جمعتهم كتبُ تاريخ الأدب عندنا عموماً، تحت اسم

متحفظ، وهو الشعراء المعزولون أو المتأخرون، ذلك لأن تلك الكتب لا تحبُّ تصنيف (العدم)، فقالت عنهم أيضاً: ذوو النزوات أو الحميميّون. إلخ. وهنا بالضبط ينبغي أن تصنف الشابة درويه - أو ربة شعرها - إلى جانب شعراء رائعين مثل: السيدة بوران -بروفان وروجيه اللار، أو تريستان كلينفسور. لشعر مينو درويه هذه القوة، إنه شعرٌ عاقلٌ، دَمِثٌ يقوم على الإيمان بأن الشعر هو قضية استعارةٍ، ومضمونه ليس إلا نوعاً من الحسِّ الرثائي البورجوازي.

أن يُقبل هذا التكلف السطحيُ على أنه شعر، وأن يُذكَرَ اسمُ رامبو في هذا الخصوص - الطفل الشاعر الذي لا محيد عنه - فهذا كله من شأن الأسطورة فقط. وهي أسطورة واضحة جداً، لأن وظيفة هؤلاء الشعراء واضحةً أيضاً: فهم يقدمون لجمهور علاماتٍ على الشعر، وليس الشعر نفسه، إنهم اقتصاديون ومُطمئنون. وقد عبَّرتْ إحداهنّ عن تلك الوظيفة المتحررة سطحياً والحذرة في أعماقها إزاء تلك «الحساسية» الحميميّة: وهي السيدة دونوايّ DENOAILLES التي قدمت (يا للمصادفة) في زمنها لقصائد طفلةٍ أخرى عبقرية، هي سابين سيكو، توفيت وهي في الرابعة عشرة من عمرها.

سواء أكان هذا الشعر أصلياً أم لا، فهو شعرٌ مؤرخٌ - وبشكلٍ ثقيل. لكن أن تتكفل به اليوم حملةٌ صحفية وتتعهدهُ شخصيات، فإن هذا يفضي بنا إلى فهم أن المجتمع يظنُ بأنه يجسدُ الطفولة والشعر معاً. إن نصوص عائلة درويه، سواء استشهد بها أم امتدحت أم حوربت، فهي تظلُّ مواد أسطوريةً ثمينةً.

هناك أولاً أسطورة النبوغ (العبقرية) التي لا يمكن الإحاطة بها أبداً. وقد سبق للكلاسيكيين، أن قرروا أن النبوغ مسألة تتعلق بالصبر. أما اليوم فالنبوغ يعني كسب الوقت، وهو أن تنجزَ في سنِّ الثامنة ما تنجزهُ عادة في سنِّ الخامسة والعشرين. إنها مجرد مسألةٍ نوعية زمنيّة: والمقصود أن تسرعَ

أكثر من الآخرين. عندها ستصبح الطفولة مكاناً مُفضلاً للنبوغ. في زمن باسكال كان الناس يرون الطفولة بمثابة الزمن الضائع. وكانت المشكلة المطروحة آنذاك هي الخروج منها بأقصى سرعة.

ومنذ عصر الرومانتيكيين (أي منذ انتصار البورجوازية) تحوَّل الأمر إلى محاولة البقاء فيها [الطفولة] أطول مدة ممكنة. وكل فعلٍ بالغٍ نعزوهُ للطفولة (حتى المتأخر منها) ويشكل نوعاً من لازمانيتها، يبدو فعلاً ACTE قيّماً لأنه فعلٌ تمّ إنتاجهُ مسبقاً. إن التعظيم (التكبير) الذي في غير محله، لهذا العمر يفترض أن نعتبرهُ كعمر خاصٍ مُغلق على ذاته، وله مكانةٌ خاصةٌ كجوهر لا يُوصف ولا ينتهي. لكن حينما نُعرفّ الطفولة على أنها أعجوبة (معجزة)، يحتجُ بعضهم بأن هذه المعجزة ليست سوى الحصول المبكر على سلطات البالغ. وبالتالي تبقى خصوصية الطفولة غامضةً، متأثرةً بهذا الغموض نفسه والذي تتعرض له كل أشياء العالم الكلاسيكي: الطفولة والبلوغ - كما في بازلاء التشبيه السارتري - هما عمران مختلفان، ومُغلقان، لا تواصل بينهما. ومع ذلك فهما متشابهان: ومعجزة مينو درويه تكمن في إنتاجها لشعرٍ بالغٍ، مع أنها طفلة. كما تكمن في أنها أنزلت الماهية الشعرية في الماهية الطفلية. والاندهاش هنا لا يتأتّى من التدمير الفعلي للماهيات (وهو أمرٌ من شأنه أن يكون صحيّاً) إنما من مجرد خلطها المتسرع بعضها ببعض وهذا ما يُعبر عنه المفهوم البورجوازي القائل بفكرة الطفل - المعجزة (موتسارت، رامبو، روبيرتو بينزي). وهو موضوع رائعٌ طالما أنه يحقق الوظيفة المثالية لكل فعالية رأسمالية: كسب الوقت، قصرُ المدة الإنسانية على قضية عدية للحظات الثمينة.

لا شكٍ أن هذه الماهية الطفلية تكتسي أشكالاً مختلفة تبعاً لعمر المستفيدين منها: فالطفولة بالنسبة للحداثيين تكتسب مكانتها المحترمة من خلال انعدام العاقلية (جماعة الاكسبريس لا يجهلون ما هو علم النفس التربوي): ومن هنا خلطها المضحك بالسريالية أما بالنسبة إلى م.هنريو

HENRIOT- الـذي يـرفض تمجيـد أي مـصدر مـن مـصادر الفوضـى - فـلا ينبغي للطفولة أن تنتج سوى ما هو جميل ومتميز: فالطفل لا يمكنـه أن يكـون غير سـخيفٍ وغير سـوقيٍ، وهـذا يعـني الاسـتمرار في تـصوُّر نـوعٍ مـن الطبيعـة الطفلية المثالية القادمة من السماء وبمعـزل عـن أيـة حتميـة اجتماعيـة. وهـذا يعني أيضاً: أن نـترك علـى بـاب الطفولـة عـدداً لا بـأس بـه مـن الأطفـال، وألا نعترف إلا بأبناء البورجوازية الظريفين. إن العمر الذي يتكون فيه الإنسان، أي «يتشرب» فيه بالمجتمع وبالبراعة هـو العمـر الطبيعـي بالنسبة لهنريو. والعمـر الذي يتمكن فيـه الولدُ مـن قتـل ولـدٍ آخـر (خـبر متفـرق معاصـرٌ لقـضية مينـو درويه) هو، بالنسبة إلى السيد هنريو. ذلك العمر الذي لا يعـرف فيـه المـرء أن يكون صاحياً وساخراً بل «صادقاً» و«جذاباً» و«متميزاً».

على هـذه النقطـة يتفـق مُعلقِّونـا. أي علـى طـابع مـا، مقنـع مـن الـشعر: بالنـسبة إلـيهم جميعـاً، الـشعر سلـسلةٌ متـصلةٌ مـن الاكتـشافات، وهـو الاسـم الـساذج الـذي يُطلـقُ علـى الاسـتعارة. فبمقـدار مـا تكـون القـصيدة محـشوَّة «بالصيغ» تعدُ ناجحةً، ومع ذلك، فليس هنـاك سـوى الـشعراء الـرديئين الـذين يـشكلون صـوراً «جميلـة»، أو علـى الأقـل لا يقومـون بغـير هـذا: فهـم بـسذاجةٍ يتصورون اللغة الشعرية مجرَّد تراكمـاتٍ مـن الثـروات الكلاميـة، ولا شـك أنهـم باقتناعهم أنّ الشعرُ مُجرد ناقلٍ للواقع، فلا بدّ من ترجمة الموضوع، والانتقـال من معجم لاروس إلى الاستعارة كما لو أنه يكفي أن نسيء تسمية الأشـياء كـي نحولها إلى شعر. والنتيجـة هـي أن هـذا الـشعر الاسـتعاريَّ الـصرف،يقوم كله على نوعٍ مـن القـاموس الـشعري، الـذي عـرض منـه موليير بعض الوريقـات في عصره، بحيث يمتحُ الشاعر منه [القاموس] قصيدته، كمـا لـو كـان إزاءَ عمليـة ترجمةٍ «لنثر» إلى «شعر». إن شعر آل درويه هـو تلـك الاسـتعارة المتـصلة، الـتي يستمتع فيها المتحمسون له - والمتحمسات - برؤية الوجـه الواضـح والـشَّرطي لشعرهم (لا شيء يدعو إلى الاطمئنان أكثر من القاموس).

إبهاظُ الاكتشاف هذا يؤدي إلى تراكم الإعجاب: فالاتحاد بالقـصيدة أو

الانتساب إليها، لم يعد فعلاً ACTE شمولياً يتحدد ببطء وأناةٍ عبرَ سلسلة من الأزمات الميتة، إنما هو تراكم نشوات، وتهليلاتٍ وتحياتٍ موجهةٍ إلى الحذلقة الكلامية الناجحة: هنا أيضاً تقوم الكمية بتأسيس القيمة. إن نصوص مينو درويه تبدو، بهذا المعنى، بمثابة الجملة المضادة لأي شعرٍ، ما دامت [النصوص] تهرب من سلاح الكتاب الوحيد، وهو الحرفية LITTERALITE، مع أنها الوحيدة القادرة على انتزاع التصنع من الاستعارة الشعرية، والكشف عنها باعتبارها وميضاً لحقيقةٍ فازت على غثيان اللغة المستمر. وحتى نقصر حديثنا على الشعر الحديث (لأنني أشك بوجود ماهيةٍ للشعر بمعزلٍ عن تاريخه)، طبعاً أقصد شعر أبو لينير وليس شعر السيدة بوران - بروفان. فمن المؤكد أن جمال هذا الشعر وحقيقته إنما ينشآن عن جدلية عميقة بين حياة اللغة وموتها، بين كثافة الكلمة والضجر الناتج عن علم التراكيب. أما شعر مينو درويه فلا يكفُّ عن الثرثرة، كتلك الكائنات الخائفة من الصمت. إنه يخشى، على ما يبدو، الحرفَ ويعيش من تراكم الحيلِ: إنه يخلط الحياة بالعصبية.

وهذا تماماً ما يبعثُ على الاطمئنان في ذلك الشعر. وبالرغم من محاولة إثقاله بما هو غريب، ومع أننا نتصنعُ تلقيه بدهشة، وبتقليدٍ عفويٍّ من الصور التقريظية، فإن ثرثرته، وكساد اكتشافاته، وهذا النظام الحاسب لتكاثرٍ رخيصٍ، كل هذا ينشىء شعراً اقتصادياً ذا بريقٍ خادعٍ. هنا أيضاً يهيمن التقليد SIMILI وهو أثمن اكتشافات العالم البورجوازي. لأن هذا الاكتشاف يكسبك المال دون التقليل من ظاهر السلعة. وليس من قبيل المصادفة أن تتعهد الاكسبريس، مينو درويه: لأن شعرها هو الشعر المثالي حيث يتمُّ ترقيم (ترميز) المظهر PARAITRE بعنايةٍ. مينو أيضاً تمسحُ الجصّ من أجل الآخرين. فالأمر لا يكلف أكثر من بُنية للوصول إلى مراقي الشعر.

لذلك الشعر طبعاً روايته، التي ستتحول، في جنسها، إلى لغةٍ واضحةٍ وعملية تزيينية ومألوفة، وسيعلن عن وظيفتها مقابل جائزةٍ معقولةٍ، رواية

«سليمة» ستحمل في داخلها العلامات الروائية الفريدة، رواية متينة وسعرها رخيص في الوقت نفسه: مثل جائزة غونكور التي قُدمت إلينا عام 1955 على أنها تمثل انتصار التقاليد السليمة (ستاندال، بلزاك، وزولا يلحقون هنا بموتسارت ورامبو) في وجه انحطاطات الطليعة. المهم، كما هو الحال في الصفحة المخصصة للشؤون المنزلية في صحفنا النسائية، هو أن نتعامل مع أشياء أدبية نعرف جيداً شكلها واستخدامها وسعرها قبل أن نُقدم على شرائها، أشياء تخلو مما من شأنه خلق الشعور بالغرابة لدينا، إذ ليس هناك من خطرٍ إذا قررنا أن شعر مينو درويه هو شعرٌ غريبٌ، هذا إذا اعترفنا بأنه شعر أولاً. مع هذا، فالأدب لا يبدأ إلا أمام ما لا يُسمى، مقابل تلقي آخر غريب على اللغة نفسها أن تبحث عنه. هذا الشك الخلاق، وهذا الموت الخصيب هو الذي يدينه مجتمعنا بأدبه الجيد، ويطرده إذا كان أدبه سيئاً. أن تصرخ بصوتٍ عالٍ، كي تكون الرواية روايةً، والشعر شعراً والمسرح مسرحاً. فإن هذا الحشو العقيم يشبه القوانين الإسمية التي تنظم ملكية الثروات في القانون المدني: هنا كل شيء يتعاضدُ لمصلحة آثار البورجوازية الكبرى التي تنطوي على ردٍّ الكائن إلى مجرد ملكيةٍ، والموضوع إلى شيءٍ.

بعد هذا كله، تبقى حالة الفتاة نفسها. لكن لا ينبغي للمجتمع أن يبكي بنفاقٍ، لأنه هو الذي يفترس مينو درويه، والطفلة تبقى ضحيته وحده. ضحية استعطافية ضُحي بها ليكون العالم واضحاً. ولكي تروِّض العبقرية والشعر والطفولة، أي الفوضى، بسعرٍ زهيدٍ، ولكي يجد التمرد الحقيقي، حينما يظهر، المكان المحجوز في الصحف. مينو درويه هي الطفلة الشهيدة، شهيدة البالغ الذي يعاني من الترف الشعري. إنها حبيسة أو مخطوفة نظام امتثالي يقلص الحرية إلى مجرَّد معجزةٍ، إنها الصبية التي تدفعها المتسوِّلة أمامها، بينما السرير الحقير من خلفها محشوٌ بالمال. دمعةٌ صغيرةٌ نذرفها لأجل مينو درويه، ورعشةٌ من أجل الشعر. وبهذا نكون قد تخلصنا من الأدب.

جاذبية الصورة الانتخابية(*)

يعمد بعضُ المرشحين للنيابة إلى تزيين بيانهم الانتخابي التمهيدي بصورتهم. وهذا يفترض أن للصورة سلطة تغييرية ينبغي تحليلها. أولاً، إن رسم المرشح يقيم رابطاً شخصياً بينه وبين الناخبين. والمرشح لا يقوم فقط بعرض برنامج ليقوم الآخرون بانتقاده، بل يقترح أيضاً جوّاً مادياً، ومجموعة من الخيارات اليومية المُعبَّر عنها من خلال مورفولوجية (شكل) معينة، ولباسٌ مُعينٌ، وهيئة ما. الصورة [الضوئية] بهذا تسعى إلى إعادة الأساس أو العمق الأبوي للانتخابات، وطبيعتها «التمثيلية» التي أفسدها التمثيل النسبي وهيمنة الأحزاب (يبدو أن اليمين يستفيد منها أكثر من اليسار): ما دامت الصورة تعُد طمساً للغة وتكثيفاً لكلٍّ اجتماعي «لايمكن وصفه»، فهي تُشكلُ سلاحاً ثقافياً مُضاداً، وتسعى إلى إخاء «السياسة» (أي مجموعة من القضايا والحلول) لمصلحة «طريقة مُعينة للوجود»، أو لمكانة اجتماعية - أخلاقيَّة. ونحن نعرف أن هذا التعارض هو أسطورة من الأساطير الكبرى للبوجادية (يقول بوجاد في التلفزيون: «انظروا إلي، فأنا مثلكم.»).

الصورة الانتخابية أولاً هي اعترافٌ بعمقٍ مُعينٍ بانعدام عاقلية مستمدَّة من السياسة. فليس ما تعبر عنه صورة المرشح هو مشاريعهُ، بل بواعثه وكل الظروف الأُسريَّة والفكرية، وحتى المثيرة جنسياً EROTIQUE، ومجمل طريقة الحياة التي يُشكل واحداً من منتجاتها وأحد أمثلتها وطعومها.

(*): التصوارية: PHOTOGENIE: الجاذبية الناشئة عن الصورة [م].

يتضحُ أن ما تريده غالبية المرشحين هو أن نرى في صورهم وعاءً اجتماعياً، ورفاهيةً مُثلى للمعايير الأسروية والقانونية والدينية، والملكية الطبيعية لهذه الخيرات البورجوازية التي هي، على سبيل المثال، قُداس يوم الأحد، كراهية الأجانب، «البيفتيك - فريت»، والانخداع الزوجي المُضحك، وباختصارٍ كل ما نُطلق عليه اسم أيديولوجية. طبعاً، استخدام الصورة الانتخابية يفترض وجود تواطؤ: الصورة مرآة، تسمح بالاطلاع على ما هو حميميٌ، وما هو معروفٌ، وهي تقترح على الناخب صورتها الموضحة، والمُجملة، والتي تمَّ إيصالها ببراعةٍ إلى حالة النمط (النموذج المثالي). هذا التضخيم هو الذي يُحدد جاذبية الصورة الانتخابية بالضبط: فيجد الناخبُ نفسهُ وقد عُبر عنه وحُملَ إلى درجة البطولة، وهو مدعوٌ إلى أن ينتخب نفسه، وإلى تحميل التوكيل/MANDAT الذي سيمنحهُ [للمرشح] بنقلٍ ماديٍ فعلي: إنه يُفوضُ «جنسه».

إن أنماط التفويض ليست مُتعددةٌ كثيراً. فهناك أولاً نمط الوعاء الاجتماعي، ونمط الإحترامية الدموية والدسمة (القوائم «الوطنية») أو الباهتة والمتميزة (قوائم الـ M.R.P(*)) وهناك نمطٌ آخر، هو نمط المثقف (أحدد هنا، والحالة هذه، بأن الأمر يتعلق بأنماط «دالة» وليس بأنماط طبيعية: الفكرية INTELLECTUALITE المُملة التي يتسم بها حزب التجمع الوطني أو تلك الفكرة «الحادة» التي تميز المرشح الشيوعي.

وفي الحالتين تسعى الأيقونية إلى التدليل على الترابط النادر بين الفكر والإرادة، بين التفكير والفعل ACTION: حينما يكون الجفن مُتموجاً قليلاً فإنه يُسرِّبُ نظرة حادة يبدو أنها تستمدُ قوتها من حلمٍ داخليٍ جميل، دون أن يتوقف، مع ذلك، من التوضع فوق المعوِّقات الفعلية، كما لو أنه كان يجب على المرشح الفريد أن يربط المثالية الاجتماعية بالتجريبية البورجوازية. أما النمط الأخير، فهو، بكل بساطةٍ نمط «الولد الجميل» الذي يُقدِّمُ إلى الجمهور

(*) : الحركة البوجادية من أجل الجمهورية [م].

من خلال عافيته ورجولته. بعض المرشحين يجمع ببراعة... بين نمطين في الوقت نفسه: فمن جانب هو شاب متفوّقٌ وبطل (يرتدي بزةً رسميّة) ومن جانبٍ آخر تراه رجلاً ناضجاً ومواطناً فحلاً يدفع بأسرته الصغيرة إلى المواقع الأمامية. لأن البطل المورفولوجي (الشكلي) غالباً ما يستعينُ بصفاتٍ واضحة: فترى المرشح مُحاطاً بأولاده (وهم مُزينون ومزخرفون ككلِّ الأطفال الذين يتمُ تصويرهم في فرنسا)، أو وهو مظلي شاب بكميّه المرفوعين، أو هو ضابط مُثقل بالنياشين. الصورة تشكل هنا ابتزازاً حقيقياً للقيم الأخلاقية: الوطن، الجيش، العائلة، الشرف، العراك.

الصورة في حدٍّ ذاتها تعجُ بالعلامات. فالوضعية الواجهية تزيد من واقعية المرشح لاسيما إذا كان يضع نظارتين نفاذتين. كل ما فيها يعبر عن النفاذية والجدية والوضوح: «النائب المستقبلي ينظر في عيني عدوه، ويحدّق في العائق، ويواجه القضية». وضعية ثلاثة الأرباع(*) الأكثر شيوعاً توحي بطغيان المثال: وتضيع النظرة في المستقبل، لا تواجه، إنما تسيطر، وتزرع البعيد اللامحدود باحتشامٍ. كل وضعيات ثلاثة الأرباع، تقريباً هي وضعيات صعودية، حيث ترى الوجه مرفوعاً باتجاه ضوء فوقواقعي يشدهُ، ويضعه في مناطق إنسانية عُليا، وفيها يصل المُرشح إلى سماء OLYMPE المشاعر العالية، حيث يُحلُّ التناقض السياسي كله: حربٌ وسلامٌ جزائريين، تقدم اجتماعي وأرباح يجنيها أرباب العمل، تعليم «حر» وإعانات شمندرية، اليمين واليسار (وهو تعارضُ «تجاوزه الزمن» باستمرار).

كل هذا يتعايشُ بهدوء في تلك النظرة التأملية المُثبتة بإباءٍ على مصالح النظام الخفيّة.

(*) : وضعة اللاعب في خط الهجوم.

قارّة ضائعة

إن فلم القارة الضائعة يوضح حالياً أسطورة الغرائبية EXOTISME. والفيلم عبارة عن فيلم وثائقيٍّ كبيرٍ حول «الشرق»، أساسه رحلة إثنوغرافيّة غامضة، يبدو أنها مُزيفة، قام بها ثلاثة أو أربعة إيطاليين مُلتحين في الإنسولاند(*) INSULANDE. تسود الفيلم روح المرح، وكل ما يتضمّنه سهل وبريء. فكشافونا أناسٌ شجعان، يستغلون أوقات فراغهم باهتمامات طفولية: كاللعب مع دب صغير-بروكٍ (البركة ضرورية في أية حملة، إذ لا تجد فيلماً مصوراً في القطب، خالياً من فقمة مُروضة ولا تحقيق جرى في أفريقيا بلا قرد) أو قلب مُضحك لطبق من السباغيتي فوق قنطرة القارب. هذا يعني أن أولئك الاتنولوجيين [علماء الأجناس البشرية] لا يعبأون بالقضايا التاريخية أو السوسيولوجية. إن دخول الشرق بالنسبة إليهم ليس أبداً أكثر من جولة في قاربٍ فوق بحر لازوردي وتحت شمسٍ ساطعة. هذا الشرق، الذي تحوّل اليوم إلى مركزٍ سياسي للعالم، نراه هنا مُسطحاً مُلمعاً ومُلوناً كبطاقة بريدية سخيفة.

عدم المسؤولية في هذا كله واضحة: فتلوين العالم شكل دائماً وسيلةً لإلغائه (رفضه) (وربما ينبغي هنا البدء بمحاكمة قضية اللون في السينما). الشرق، وقد أُفرغ من جوهره، واعتبر مجرد لونٍ، وشوّه من خلال المبالغة في «الصور»، هذا الشرق مستعدٌ الآن لعملية التزييف التي يهيئها الفيلم له بين

(*): الجزء الجزيري من جنوب شرق آسيا (أندونيسيا والفليبيين) [م].

الدب - البروك ومنظر السباغيتي المُضحك، لن يعجز إثنولوجيونا القابعون في الاستديو عن افتراض شرق غريب من الناحية الشكلية، وهو في حقيقة الأمر شبيه من حيث العمق بالغرب، على الأقل، بالغرب الروحاني. هل للشرقيين ديانات خاصة بهم؟ الأمران سيّان. لأن الاختلافات ليست بذات شأنٍ إذا قورنت بالوحدة العميقة للمثالية. فكل طقس، من هذا النوع، متخصصٌ ومؤبد، ارتقى في الوقت نفسه إلى مصاف الفُرجة (المشهد) اللاذعة والرمز القريب من الرمز المسيحي. وإذا لم تكن البوذية بحرفيتها مسيحية فما الفارق، إذا كانت لديها راهبات يحلقن شعورهن (وهو موضوع مؤثر جداً في كلِّ عمليات الرهبنة)، ورهبان ينحنون أمام رئيسهم ويعترفون له، وأخيراً، ماذا يهم إذا كان المؤمنون يأتون ليغطوا تمثال الله بالذهب، كما كان يحدث في إشبيليا[1]. صحيحٌ أن «الأشكال» هي أفضل ما يُبرز هوية الديانات، لكن، هذه الهوية أبعد ما تكون عن أن تخفيها، بل تُقرها، وتقيدها كلها في حساب كاثوليكية عليا.

نعرف جميعاً أن التوفيقية كانت دائماً إحدى التقنيات الكبرى لتمثّل الكنيسة. خلال القرن السابع عشر، وفي هذا الشرق نفسه، الذي يرينا فيلم القارة المفقودة. استعداداته المسيحية المسبقة، ذهب اليسوعيون آنذاك بعيداً في مساعيهم من أجل توحيد «الأشكال» فنتج عنها طقوس قويّة، انتهت بالبابا إلى إدانتها. إن مقولة «الكلُ متشابهٌ» هي التي يلمح إليها إثنولوجيونا: الشرق والغرب، كلاهما واحد. لا يفرق بينهما سوى الألوان، أما الأساسي فمُتشابه، وهو توجه الإنسان الأبدي نحو الله، والطابع الآني واللازم للجغرافيات بالقياس إلى هذه الطبيعة الإنسانية، التي لا يمتلك مفتاحها سوى المسيحية وحدها.

---

(1): هناك مثال على القوة التزييفية للموسيقا وهو أن كافة المشاهد «البوذية» تستند إلى كثافة موسيقية غامضة تتألف من الرومانس الأمريكية والغناء الجريجوري. إنه غناء منفرد (علاقة الرهبانية).

الخرافات نفسها. وهذا الفولكلور «البدائي» الذي يبدو أنهم يشيرون إلى غرابته، بشكلٍ حرفي، لا مهمة له إلا تزيين «الطبيعة»: الطقوس، والوقائع الثقافية لم تُربط أبداً بنظامٍ تاريخيٍ خاص، وبقانون اقتصادي أو اجتماعي واضح، لكنها رُبطت فقط بالأشكال الحياديّة الكبرى للعاديّات الكونية (الفصول، العواصف، الموت، إلخ). فإذا كان الأمر يتعلق بصيادين، فإنهم لا يُظهرون لنا شكل الصيّد، بل الجوهر الرومانتيكي الغارق في أبدية طباعةٍ حجرية ملونة غاربة، للصيّاد المُعتبر ليس كعاملٍ مرتبطٍ بتقنيته وبفائدته من شركةٍ محددة إنما كموضوع لشرط خالد، [شرط] الرجل المُعرض، من بعيد، لأخطار البحر، والمرأة الباكية والمتوسلة في البيت. وكذلك الأمر بالنسبة للاجئين حيث يبينون لنا من بداية الفيلم مجموعةً كبيرة وهي تنزل الجبل، طبعاً لا فائدة من تحديدهم؛ لأنهم ماهيّاتٌ خالدة للاجئين من طبيعة الشرق إنتاج مثلهم.

الخلاصة، إن الغرائبية تكشف بوضوح هنا عن نيّتها (مبرراتها) العميقة وهي رفض أي وضع من أوضاع التاريخ. إن تلوين الواقع الشرقي ببعض العلامات المحليّة الجيدة، يعني تطعيمه بمضمونٍ مسؤول.

شيءٌ من «الموقف» حتى لو كان سطحياً من شأنه أن يقدم الذريعة اللازمة ويعفينا من اتخاذ موقفٍ أكثر عمقاً. في مقابل الغريب، لا يعرف النظام سوى سلوكين مُشوّهين: إما الاعتراف به كمُهرج، وإما إفراغه من مضمونه واعتباره انعكاساً للغرب، على أي حالٍ المهم هو أن ننزع منه تاريخه. وعلى هذا، نرى أن «الصور الجميلة» في فيلم القارة الضائعة لا يمكنها أن تكون بريئةً: فلا يمكن أن تكون بريئاً وتفقد القارة التي عادت لتظهر في باندونغ(*)

(*): إشارة إلى انعقاد أول مؤتمر لعدم الانحياز [م].

تنجيم

يبدو أن الميزانية السنوية المخصصة للشعوذة في فرنسا تبلغ حوالي ثلاثة مليارات فرنكاً فرنسياً(*) وهذا جديرٌ بأن نلقي نظرةً على الأسبوع التنجيمي في مجلة ELLE الأسبوعية على سبيل المثال. وعلى عكس ما يمكننا توقعه فإننا لا نجد فيها أي عالم حُلُميّ إنما وصف واقعي دقيق لوسط اجتماعيٍ محدد، هو وسط قارئات المجلة. بمعنى آخر، التنجيم ليس انفتاحاً على الحلم أبداً - هنا على الأقل - إنه مجرد مرآة، ومجرد تشريع للواقع.

إن الأعمدة الرئيسية المخصصة للمصير (الحظ، في الخارج، في بيتك، قلبك) تُبرز الإيقاع الكلي للحياة النشطة بشكلٍ دقيقٍ. الوحدة المعتمدة هي الأسبوع، الذي يشير «الحظ» إلى يوم أو يومين منه. الحظ هنا هو تلك الحصة المخصصة للحياة الداخلية، وللمزاج، إنه العلامة المعاشة للمدة، وهي المقولة الوحيدة التي يعبِّر من خلالها الزمن الذاتي عن نفسه وينعتق. أما ما يخصُ الباقي فالنجوم لا تعرف شيئاً آخر غير أيام الأسبوع، وسبعة الساعات التي نقضيها في المكتب أو في المخزن. وأما زاوية في بيتك CHEZ VOUS، فهي وجبة المساء، أي نهاية الليلة قبل الخلود إلى النوم. وزاوية قلبك VOTRE COEUR فهي موعد اللقاء بعد انتهاء العمل أو مغادرة يوم الأحد. غير أن التواصل بين هذه «الميادين» مفقودٌ تماماً: إذ لا شيء في هذا البرنامج أو ذاك يمكنه الإيحاء بفكرة الاغتراب الشامل. السجون متلاصقة ومترابطة لكن

(*): المقصود فرنك فرنسي قديم - الفرنك الفرنسي الجديد يساوي مائة فرنك فرنسي قديم [م].

أحدها لا ينقل العدوى إلى الآخر. والنجوم لا تصادر أبداً على قلب النظام، لكنها تؤثر في الأسبوع القصير، احتراماً للقانون الاجتماعي وبرامج أرباب العمل.

«العمل» المقصود هنا هو عمل الموظفات، وضاربات الآلة الكاتبة، والبائعات، والمجموعة الصغيرة التي تحيط بالقارئة هي حتماً مجموعة المكتب أو المخزن. والتنوعات التي تفرضها النجوم أو تقترحها (لأن هذا التنجيم عالمٌ حذرٌ من اللاهوت، ولا يستبعد حرية الاختيار) تراها ضعيفة ولا تسعى أبداً إلى تغيير الحياة: وطأة القدر تفرض نفسها على الذوق في العمل، ثورة الأعصاب أو الارتياح، المثابرة أو التكاسل، التنقلات الصغيرة، الترقيات الغامضة، علاقات الخشونة أو التواطؤ مع الزملاء والتعب بشكلٍ خاصٍ، النجوم تنصح بكثيرٍ من الإلحاح والحكمة بالنوم أكثر، دائماً أكثر...

أما البيت فتسيطر عليه قضايا المزاج، والعداء أو الثقة بالوسط وعموماً ما يتعلّق الأمر ببيت النساء حيث أن أهم العلاقات فيه هي تلك القائمة بين الأم والبيت. البيت البورجوازي الصغير موجود هنا بتفاصيله بما في ذلك زيارات «العائلة» المختلفة عن «الأهل بالقرابة» وهو البيت الذي يبدو أن النجوم لا تُكنُّ له الكثير من الاحترام. هذا المحيط يبدو إلى حدٍّ ما عائلياً فقط، حيث تقلُّ التلميحات إلى الأصدقاء، فالعالم البورجوازي الصغير يتكوَّن بشكل أساسي من الأبوين والزملاء، ولا يعرف أزمات في العلاقات الفعلية، عدا بعض المواجهات المتعلقة بالمزاج والتفاخر.

أما الحب فهو حب بريد القلب. وهو «ميدان» مستقل، أي مجال «الشؤون» العاطفية، لكن الحب شأنه شأن العمليات التجارية يشهد هنا «بدايات واعدة» و«حسابات خاطئة» و«اختيارات سيئة». والتعاسة فيه لا قيمة تذكر لها: ففي أسبوع معينٍ يقلّ حشد المعجبين، أو يشهد تطفلاً (إفشاء للسر)، أو غيرة لا أساس لها. الشمس العاطفية لا تبزغ ساطعة إلا أمام «الحل الذي تمنيناه دائماً»، أما الزواج فينبغي أن يكون متكافئاً.

هناك سمةٌ واحدةٌ تجعل من هذا العالم النجومي الصغير عالماً مثالياً، وهي سمةٌ ماديّة، ذلك أن موضوع المال لا يُطرح أبداً، فالبشرية النجومية تعيش من مرتبها الشهري. وهو كما هو، لا أحد يذكره أبداً بوصفه يتيح لنا إمكانية «الحياة». وهي حياة تقوم النجوم بوصفها أكثر مما تتحكم بها، ونادراً ما تتم المخاطرة بالمستقبل، ودائماً ما يتم تحييد التوقع وذلك بإطلاق الممكنات: فإن حدث إخفاق ما، فلن تكون له قيمةٌ تذكر، وإذا تكدر الوجه، فمن شأن مزاجك الجيد أن يبسط أساريره، وإذا كانت هناك علاقات مُملَّةٌ فستكون مفيدة... إلخ، وإذا كان لحالتك العامة أن تتحسن، فسيكون ذلك بسبب علاج اتبعته، أو ربما أيضاً بفضل عدم اللجوء إلى العلاج [هكذا].

النجوم تتمتع بالأخلاقية، فهي تقبل التراخي أمام الفضيلة. الشجاعة والصبر والمزاج الجيد، والتحكم بالنفس كلّها ميزاتٌ مطلوبة أمام الحسابات. السيدة المعلنة بخجل. المفارقة، هي أن عالم القدرية الصافي سرعان ما تكبحه حرية الشخصية: التنجيم أولاً وأخيراً عبارةٌ عن مدرسة إرادة. ومع ذلك، إذا كانت عواقبهُ عبارةً عن مجرد تزييفات، وحتى لو كانت مشكلات السلوك فيه محجوبة، فإنه [التنجيم] يظلُ تشريعاً للواقع أمام وعي القارئات. التنجيم ليس طريقاً للهروب إنما هو حتميّة واقعية لشروط حياة الموظفة أو البائعة.

ما نفع التنجيم إذن، وما نفع هذا الوصف طالما أنه لا ينطوي على أي تعويض حُلمي؟ إنه ينفع في طرد الواقع عن طريق تسميته. وبصفته هذه، فإنه يأخذ مكاناً بين كل مشاريع الاغتراب - النصفي (أو التحرر النصفي) التي تضطلع بإضفاء الموضوعية على الواقع، من دون الادعاء بإزالة الوهم عنه. على الأقل نحن نعرف إحدى هذه المحاولات التسموية وهي الأدب، الذي يصعب عليه تجاوز تسمية المعيش من خلال أشكاله المعزولة. الأدب والتنجيم يشتركان في مهمة التشريع «المؤجل» للواقع. التنجيم هو أدب عالم البورجوازية الصغيرة.

الفن الصوتي البورجوازي

لعلّه من غير الملائم أن نعطي درساً لجهير أول/(*) رائع هو جيرار سوزاي G.SOUZAY. غير أن أسطوانة قام بتسجيلها هذا المغني تضمّ ألحاناً لـ فوريه FAURE تبدو لي وكأنها تُبرز أسطوانةً موسيقيةً نعثر فيها على العلامات الرئيسة للفن البورجوازي. هذا الفن هو أساساً فنٌ وصفي SIGNALETIQUE، إذ أنه لا يتوانى عن فرض علامات الانفعال وليس الانفعال نفسه. وهذا بالضبط ما قام به جيرار سوزاي. إذ حينما أدّى لحن الحزن الفظيع، لم يقف عند المضمون الدلالي للكلمات، ولا عند الخط الموسيقي الذي يدعمها: فكان لا بدّ له من درمنة الصوت المادي PHONETIQUE للفظاعة، وأن يوقف الصوت الاحتكاكي المزدوج ثم يقوم بتفجيره، وينشر الشقاء في عمق EPAISSEUR الأحرف. لا أحد يجهل أن الأمر يتعلق بعذابات مرعبة جداً، لكن، لسوء الحظ أن هذا اللغو المقصود يخنق الكلمة والموسيقا كما يخنق ارتباطهما بشكلٍ رئيسيٍ، هذا الارتباط الذي يشكل نفسه موضوع الفن الصوتي. ما يحدث في الموسيقا شبيهٌ بما يحدث في الفنون الأخرى بما في ذلك الأدب: حيث أن أعلى أشكال التعبير يقع في جانب الأدب أي بنوعٍ من أنواع التجريد: يجب على الشكل أن

(*): BARYTON= الجهير الأول: هو الصوت الواقع بين المغني الصادح (تينور) والخفيض (الباص) في الأوبرا [م]. ويقال: شخصية مرموقة.

يسعى للتجريد، وهو - كما نعرف - أمرٌ لا يتعارض مطلقاً مع الشهوانية».

وهذا بالضبط ما يرفضه الفن البورجوازي. فهو يريد دائماً حسبان مستهلكيه بسطاء يلوك لهم العمل ويبالغ في تحديد المقصدَ خشية ألا يكون مفهوماً بشكلٍ كافٍ (لكن الفن أيضاً غموض يناقض دائماً، بمعنى من المعاني، رسالته الخاصة لاسيما الموسيقا التي لا يمكن أن تكون دائماً لا حزينة ولا فرحة). إن الإشارة إلى الكلمة عن طريق الإبراز المبالغ فيه لصوتيّتها، والعمل على أن يكون الحرف الحلقي في كلمة CREUSE بمثابة المِعْوَل الذي يخرق الأرض، أو أن يكون الحرف السني في كلمة SEIN= نهد، نعومة نفاذةً، فهذا يعني ممارسة حرفية قصدية، وليست وصفيةً، وإقامة ترابطاتٍ عشوائية.

من جانبٍ آخر ينبغي التذكير هنا بأن التفكير الميلودرامي الذي ينشأ عنه أداء جيرار سوزاي يشكّل أحد المكتسبات التاريخية للبورجوازية. هذا التحميل الزائد الذي نجده في فنٍّ ممثلينا التقليديين الذين كوّنتهم البورجوازية كما نعلم، بنفسها ولنفسها. هو الذي يمنح الحرف أهميته غير المناسبة، ويصل أحياناً إلى حدود اللامعقول. إنها لعلانيةٌ SOLENNITE مضحكةٌ تلك التي تُصرُ على مضاعفة حرف N في كلمة SOLENNEL، وإنها لسعادةٌ مُقززةٌ قليلاً تلك التي تُوحَى إلينا عن طريق هذا التفخيم الأولي الذي يطرد السعادة من الفم كما تُطردُ النواة. وهذا يلتقي مع ثابتةٍ أسطورية، أشرنا إليها في معرض حديثنا عن الشعر: وهي الثابتة القائلة بأن الفنَّ تراكم تفصيلات مجتمعة أي أنه دالٌ تماماً: الأداء المثالي التنقيطي الذي يؤديه جيرار سوازي يوازي تماماً ميل مينو درويه إلى الاستعارة الجزئية (التفصيلية) أو البزات المجنَّحة التي صممها سانكلير (عام 1910) من الريش المرصوص ريشة ريشة بعضه فوق بعضٍ. هذا الفنُ ينطوي على تخويف سببه التفاصيل، وهو يقع حتماً في الطرف الآخر من الواقعية؛ لأن الواقعية تفترض التنميط TYPIFICATION أي حضور البنية وبالتالي المدّة.

هذا الفن التحليلي مآله الإخفاق لاسيما في مجال الموسيقا التي لا يمكن لحقيقتها إلاّ أن تكون ذات طبيعة تنفسية وعروضية، لكنها ليست صوتية، وهكذا فإن حذلقات جيرار سوزاي يحطمها التعبير المُفرط للكلمة المكلفة بتلقيح نظامٍ فكري طُفيلي في مساحة الفناء غير المترابط.

يبدو أننا نلمس هنا صعوبةً كبرى في التنفيذ الموسيقي: وهو إطلاق لونٍ معين لمنطقةٍ داخلية من الموسيقا، وعدم فرضها، مهما كلف الثمن، من الخارج على أنها مجرد علامةٍ فكريةٍ INTELLECTIF: الموسيقا تنطوي على حقيقة شهوانية، وهي حقيقة كافيةٌ لا تشكو من ضيق التعبير. لذا فإن أداء البارعين الرائعين غالباً ما يتركنا غير مقتنعين: فإيقاعهم الحر RUBATO المتميز جداً والذي هو ثمرة سعي واضح نحو الدلالة يحطم عضوية تحمل في ذاتها رسالتها الخاصة بها. هناك بعض الهواة أو حتى المحترفين تمكنوا من العثور على ما يمكن تسميته بالحرف الشامل للنص الموسيقي، مثل بانزيرا بالنسبة إلى الغناء، أو ليباتي بالنسبة إلى الضرب على البيانو، هؤلاء، تمكنوا من عدم إضافة أي مقصدٍ إلى الموسيقا. فهم لا ينشغلون كذباً بكل تفصيلة، وهذا يعارض الفن البورجوازي الذي يظلُّ دائماً متطفلاً INDISCRET. إنهم يضعون ثقتهم المباشرة والنهائية في الموسيقا.

البلاستيك

على الرغم من أسماء الراعي اليوناني التي يحملها البلاستيك (POLYSTYRENE) (*) POLYETHYLENE PHENOPLASTE POLYVINYLE فإنه، وقد شهدنا منتجاته في أحد المعارض، أساساً مادةٌ الخيمية. فعلى مدخل الجناح، يقف الجمهور في صفٍ طويلٍ ليرى عملية صنع البلاستيك السحرية: وهي عملية تحويل المادة. هناك آلة رائعة مُؤنببةٌ ومتطاولة (وهو شكل خاص لإظهار سرٍّ مسار معين) تقوم دون عناء بسحب أشياء لامعةً مُضلعةً من كومة من بللورات مائلة إلى الخضرة. من جانب، هناك المادة الأولية البلورية، ومن جانب آخر هناك الشيء الكامل، الإنساني، وبين هذين الطرفين لا يوجد شيء. لا شيء سوى المسافة، التي بشقٍّ النفس يقوم على مراقبتها موظف يضع قبعةً، على شكل نصف إله، ونصف رجل آلي.

البلاستيك أكثر من مادة، إنه فكرة تحوُله اللانهائي. إنه، كما يدلُّ اسمه العامي على ذلك، كلية الحضور وقد تحولت إلى شيء مرئي. ولهذا فهو مادة عجائبية. لأن الأعجوبة هي التغير المفاجيء في الطبيعة. ويظلُّ البلاستيك مشرباً دائماً بهذا الاندهاش: إنه أثر حركة، أكثر منه شيئاً. وبما أن الحركة هنا تقريباً هي حركة لا نهائية من تحول البلورات الأصلية إلى جملة من الأشياء المثيرة للاستغراب، فإن صناعة البلاستيك في المحصلة، تشكل مشهداً ينبغي العمل على تحليله: بما في ذلك نتائجه. أمام أي شيء

(*): أسماء بلاستيك مشتقة من مواد كيميائية [م].

نهائي (حقيبة، فرشاة، هيكل سيارة، لعبة، قماش، أنبوب، حوض أو ورق) لا يكفّ المرء عن حسبان المادة الأوليّة على أنها لغزٌ رمزي. ذلك لأن مطواعية البلاستيك هي كاملة: فمنه قد تشكل الدلاء كما تُشكل الحلي. ومن هنا منشأ الدهشة الدائمة، وحلم الإنسان أمام تكاثر المادة، أمام الروابط التي يراها بين مفرد الأصل وجمع النتائج. وهذه الدهشة هي دهشة راضية، لأن الإنسان يقيس قدرته بالنسبة للتغيرات. وأن مسار البلاستيك نفسه يمنحه فرح الانزلاق العجيب بموازاة الطبيعة.

لكن ثمن النجاح، هو أن البلاستيك وقد صُعِّد بما هو حركةٌ، لا يوجد بوصفه جوهراً وقوامه سلبي. فلا هو قاسٍ ولا عميقٌ، وعليه أن يكتفي بخاصيّة جوهرية حياديّة على الرغم من مزاياه النفعيّة: كالمقاومة، وهي حالة تفترض مجرد تعليق الترك (التخلي). في الترتيب الشعري للمواد العظيمة، يشكل البلاستيك مادة بشعةً ضائعةً بين انصهار الكاوتشوك وقساوة المعدن المُسطحة: فهو لا يُنجزُ أياً من المنتجات الفعليّة في الترتيب العداني: رغوة، ألياف، طبقات. إنه مادة مُتحوِّلة TOURNEE. وفي أية حالة يكون فيها، فإن البلاستيك يحتفظ بمظهرٍ نديفي (سبخي)، بشيء غريب، «كريمي» أو جامد، إنه العجز عن الوصول إلى مكانة الأملس المنتصر على الطبيعة، لكن ما يخونه أكثر هو الصوت: إذ أنّ صوته أجوف ومسطح في الآن نفسه: ضجته تحلله، كما الألوان، لأنه -على ما يبدو- عاجزٌ عن تثبيتها ما عدا الكيميائية منها: فمن الأصفر والأحمر والأخضر لا يحتفظ إلاّ بالحالة العدائيّة، لا يستخدمها إلا كما يستخدم الاسم. وهو لا يقوى إلا على إعلان مفاهيم الألوان.

إن دُرجة البلاستيك تعني تطوراً في أسطورة التقليد SIMILI. ونحن نعرف أن التقليد تاريخياً هو استعمالٌ بورجوازيٌ (أول الشعور المستعارة يعود تاريخه إلى عهد الرأسمالية) لكن التقليد حتى الآن- ظلّ مطبوعاً بطابع الادعاء، وكان جزءاً من عالم المظاهر وليس من عالم الاستعمال، وكان يهدف

إلى إعادة إنتاج المواد الأكثر نُدرةً بأقل التكاليف كالماس، والحرير، والريش، والفراء والفضة وكل لمعان العالم الباذخ. البلاستيك المطوي هو مادة منزلية. وهو المادة السحرية الأولى التي ترضخ للتفاهة PROSAISME. ذلك لأن هذه التفاهة تشكِّل سبب وجوده المُنتصر. وللمرة الأولى تسعى الخدعة لتكون عامَّةً وليس إلى النُدرة، وفي الوقت نفسه تغيّرت الوظيفة السلفيّة للطبيعة: فلم تعد هي الفكرة والجوهر الصافي الذي نسعى للعثور عليه أو تقليده. إذ هناك مادة مصطنعة أخصب من كل مناجم العالم ستحل وتتحكم حتى باختراع الأشياء. الشيء الفاخر مصدره الأرض دائماً، ويذكر باستمرار، بمصدره المعدني أو الحيواني، وبموضوع الطبيعة الذي هو تحقيق مادي لها. البلاستيك بمجمله يبتلعه الاستخدام: إذ أننا نخترع الأشياء للاستمتاع باستخدامها. وأُلغي تدرج المواد. وحلّ محلها شيءٌ واحدٌ: العالم كله يُحول إلى بلاستيك (يَتبَلسَت) لأننا بدأنا على ما يبدو بصناعة شرايين أورطية من البلاستيك.

«عائلة البشر الكبرى»

قـام في بـاريس معـرض كـبير للـصور الـضوئية كـان يهـدف إلى إبـراز شموليـة الحركـات البـشرية في الحيـاة اليوميّـة لبلـدان العـالم كافـة: فـالولادة، والمـوت، والعمـل، والمعرفـة والألعـاب تفـرض علـى النـاس التـصرفات نفـسها: هناك إذن عائلة للإنسان.

THE FAMILY OF MAN(*). هـذا هـو، علـى الأقـل، العنـوان الـذي أُقيم العَرضُ تحته، وهو عنوان جاءنـا مـن الولايـات المتحـدة. فترجمـه الفرنـسيون بـ LAGARANDE FAMILLE DES HOMMES = عائلة البشر الكبرى. وهكذا ما كـان مـن شـأنه أن يكـون تعـبيراً حيوانيـاً ZOLOGIQU لا يحـتفظ مـن تـشابه التصرفات إلاّ بوحدة النـوع، تـأخلق هنـا، واتخـذ صـفةً عاطفيـةً. وترانـا فجـأة وقـد عُـدنا إلى الأسـطورة الغامـضة لمفهـوم «الجماعـة» البـشرية، الـتي تغـذي حجَّتها جزءاً من نزعتنا الإنسانية.

هـذه الأسـطورة تعمـل علـى مـرحلتين: أولاً تؤكـد اخـتلاف الأشـكال البـشرية أو تـزاود علـى الغرائبيـة EXOTISME، فتُظهـرُ اختلافـات النـوع اللامحدودة، وتنوع الألوان [ألوان جلود البشر] وكذلك آفاق التفكير والعادات. فنـستمتع قاصـدين بتـشويش صـورة العـالم. ومـن هـذه التعدديـة نـستخلص إجماعاً: العـالم يلد، ويعمـل ويـضحك ويمـوت بالطريقـة نفسها في أي مكـان. وإذا مازالـت بعـض هـذه الأفعـال ACTES تحـتفظ بخـصوصيّة عرقيّـة، فهـذا

(*): عائلة الإنسان، بالانكليزية في النص [م].

يعني أنه يوجد في أعماق الواحد منا «طبيعة» مماثلة، وأن تنوعها، ليس إلاّ شكلي لا ينفي وجود أساسٍ مُشترك. وهذا يعني افتراض جوهر بشري، وبهذا يعود الله ليدخل معرضنا من جديد: فتنوع البشر اعتراف بقوته وبغناه. ووحدة حركاتهم تدل على إرادته. هذا ما أوحى إلينا به المنشور التوضيحي للمعرض، والذي يؤكد، بقلم أندريه شامصون: «أن هذه النظرة إلى الوضع البشري ينبغي أن تشبه قليلاً عطف الرب على منملتنا الآنية والسامية».

الرسم الروحي تضاعف من حدته الاستشهادات التي ترافق كلَّ موضوعٍ من موضوعات المعرض: وغالباً ما تكون هذه الاستشهادات عبارةً عن أقوالٍ مأثورة «بدائية»، وآيات من العهد القديم. وكلها تتحدث عن الحكمة الخالدة، وعن نظام تأكيدات فرّ من التاريخ: «الأرض أُمٌّ لا تهلك أبداً، كُلِ الخبز والملح وقُلِ الحقيقة.... إلخ». إنها هيمنة الحقائق الوعظيّة وربط العهود البشرية بأكثر درجات هويتها حيادية. هناك حيث لا يعوز قيمة الحتمية البدهيات إلاّ من خلال لغة «شاعرية» بحتة. كل شيء هنا. بما في ذلك مضمون الصور وجاذبيتها، والخطاب الذي يبّررها يهدف إلى إلغاء الوزن الحاسم للتاريخ. لقد وضعونا على سطح هوية، ومنعونا، عن طريق العاطفة، من الدخول في تلك المنطقة اللاحقة للتصرفات البشرية، هناك حيث الاغتراب التاريخي يوصي بتلك «الاختلافات» التي نطلق عليها هنا بكل بساطةٍ اسم «اللاعدالات».

أسطورة «الوضع» الإنساني هذه تستند إلى كذبة قديمة جداً تنطوي دائماً على وضع الطبيعة في عمق التاريخ. كل نزعة إنسانيةٍ تفترض أنه إذا حككنا تاريخ الناس قليلاً، فإن نسبية مؤسساتهم أو التنوع السطحي لجلودهم (ألوانهم) (لكن لماذا لا نسأل أهل إيميت تيل، ذلك الزنجي الشاب الذي قتلهُ البيضُ، عن رأيهم بعائلة البشرية الكبرى؟) فسوف توصلنا سريعاً إلى فليس(*)

(*): فُليس، TUF اسم نعتي يُطلق على تكوينين مساميين من طبقات الأرض: التكوين الرسوبي والتكوين الثوراني [م].

عميق لطبيعة بشرية شاملة. أما النزعة الإنسانية التقدميّة، فعليها أن تفكر دائماً بقلب عبارات هذا التزييف القديم رأساً على عقب، والاستمرار في صقل الطبيعة و«قوانينها» و«حدودها» بهدف اكتشاف التاريخ وفرض الطبيعة في نهاية المطاف، باعتبارها، هي نفسها تاريخية.

هاكم مثالين عرفناهما من معرضنا، الولادة، والموت. نعم، إنهما حقيقتان من حقائق الطبيعة، وهما حقيقتان كونيّتان، لكن إذا نزعنا التاريخ منهما، فلا يبقى شيء نقوله، وعندها يصبح التعليق مجرد لغو. إخفاق الصورة الضوئية يبدو لي هنا صاعقاً: فإعادة قول الموت أو الولادة لا تعلمنا شيئاً. ولكي تصل هاتان الحقيقتان الطبيعيتّان إلى مستوى اللغة الفعلية لا بدّ من دمجهما في نظام المعرفة، أي افتراض أننا قادرون على تغييرهما، وبالتالي إخضاع طبيعتيهما إلى نقدنا بوصفنا بشراً. إذ مهما كانت شموليتهما فهما خطّان من خطوط كتابةٍ تاريخية. لا شك أن الطفل يُولد دائماً، لكن ما الذي يهمنا، ضمن الحجم العام للمشكلة البشرية، من «جوهر» هذه الحركات مقابل أشكال كينونتها، التي هي أشكال تاريخية؟ سواء وُلدَ الطفل، بشكلٍ جيد أم سيء، وسواء سبب أم لم يسبب الآلام لأمه، وسواء كان مصيره الموت أم لا، وسواء وصل إلى هذا الشكل أو ذاك من أشكال المستقبل، فهذا ما ينبغي على معارضنا أن تقوله لنا، وليس عن الولادة الشعرية الخالدة. وهذا نفسه ينطبق على الموت: فهل ينبغي لنا فعلاً أن نمجد جوهره مرةً أخرى، والمخاطرة بأننا لا زلنا قادرين على مقاومته؟ هذه السلطة التي لا تزال شابة، وشابة جداً هي التي ينبغي علينا تعظيمها وليس تعظيم الهوية العقيمة للموت «الطبيعي».

وماذا نقول عن العمل الذي يضعه المعرض في عداد الوقائع الكونية الشاملة، ويربطه بالولادة وبالموت كما لو كان الأمر يتعلق بنظام الحتميّة نفسه؟ أن يكون العمل حقيقة سلفيّة لا يمنع أبداً من أنه يظلُّ حقيقة تاريخيّة تماماً. أولاً، وحتماً، في أشكاله كلها، وفي بواعثه... وغاياته ومكتسباته،

لدرجة أنه لن يكون أبداً من الأمانة خلط العامل المُستعمرَ والعامل الغربي في كيان حركيٍّ واحدٍ (اسألوا العملاء القادمين من شمال أفريقيا القاطنين في منطقة لاغوت دور عن رأيهم بعائلة البشر الكبرى). ثم إننا نعرف، من خلال حتمية العمل نفسها، أنه «طبيعي» طالما أنه «مُربح»، وحينما نغيرّ حتمية الربح، فإننا سنغير ربما ذات يوم حتمية العمل. هذا العمل المؤرخ تماماً هو الذي ينبغي أن يحدثونا عنه وليس عن الجماليّة الخالدة للحركات الكادحة.

إني أخشى كثيراً ألا يكون التبرير النهائي لهذه الآدميّة ADAMISME في إعطاء جمود العالم ضمانة «حكمة» و«شاعرية» لا تُخلّدُ حركات الإنسان إلاّ بهدف إبطال مفعولها.

في الميوزيك هول(*)

مهما بلغ زمن المسرح، فإنه يظلُّ زمناً مُتصلاً. أما زمن المنوعات (الميوزيك هول) فهو، بالتعريف، زمنٌ متقطِّعٌ. إنه زمنٌ فوري (مباشر). وهنا يكمن معنى المنوعات: ليكن الزمن المسرحي زمناً مضبوطاً، وحقيقياً وكوكبيّاً، أي زمن الشيء نفسه وليس زمن توقعه (المأساة) أو مراجعته (الملحمة). وميزة هذا الزمن الحرفي هي أنه الوحيد القادر على خدمة الحركة، لأنه من الواضح أن الحركة لا توجد بوصفها مشهداً إلاّ انطلاقاً من اللحظة التي ينقطع فيها الزمن (نرى هذا في الرسم التاريخي، حيث تقوم حركة الشخصيّة) المباغته - وهذا ما سمَّيتهُ في موضع سابق بالنومن NUMEN- بتعليق المدة). في العمق، الحقيقة ليست مجرد تقنية تسلية، إنها شرط الخدعة (بالمعنى البودليري للكلمة). وإخراج الحركة من لبّها الزمني الناعم، وتقديمها في حالة تفصيليّة نهائية، تمنحها شكل العيانيّة VISUALITE المجرَّدة، وتخلصها من كلِّ علَّة، وتستهلكها كمشهد وليس كدلالة، تكلم هي الجماليّة الأصلية لمسرح المنّوعات. أشياء (الغطاسين(**))، وحركات (البهلوانيين) المنفصلة عن الزمن (أي منفصلة عن العاطفة PATHOS وعن العقل LOGOS في الوقت نفسه) تلمعُ كالزينات الصافية، تذكرٌ بالدقة

(*): مسرح المنوعات حيث تؤدي الرقصات والألعاب البهلوانية بالإضافة إلى الغناء [م].

(**): وتأتي بمعنى «غاسل الأواني في مطعم». المعنى المقصود غير واضح، مع أني أرجح ذلك الوارد أعلاه [م].

البودليرية الباردة حول الحشيش، وبعالمٍ مُطهَّرٍ تماماً من كلِّ أشكال الروحانيّة، لأن هذا العالم قد تنازل تماماً عن الزمن.

إذن، فكل شيءٍ جاهزٌ في مسرح المنّوعات بهدف التحضير الحقيقي لارتقاء الشيء والحركة (وهذا لا يمكن أن يحدث في الغرب الحديث إلاّ ضدّ المشاهد السيكولوجيّة وضدّ المسرح بشكلٍ خاصٍ). تتكوّن الواحدة من مواد مسرح المنّوعات تقريباً من حركةٍ ومن مادةٍ: الدهانات ووسيلتها (مقفزها) المُبرنقة، وأجسام البهلوانيين المتبادلة، والراقصين، وبهلوانية الرَّجُلين ANTIPODISTES (وهي مواد أفضلها؛ لأن الجسم يوضع فيها بنعومة: وهو ليس شيئاً قاسياً وليس مقذوفاً كما هو الحال في البهلوانية الصِّرفة، إنه بالأحرى مادة طرية وكثيفة، وتساير أقصر الحركات)، والنحاتون الهزليون بمعاجينهم متعددة الألوان، والحواة الذين يلتهمون الورق والحرير والسجائر، والنشالون وهم ينشلون الساعات ومحافظ النقود ... إلخ. إذن، فالحركة ومادتها هما الأداتان الطبيعيتان لقيمةٍ ما وصلت إلى الخشبة بفضل مسرح المنّوعات (أو السيرك). الذي هو العمل. مسرح المنوعات، على الأقل في جُزئه المنَّوع (لأن الأغنية التي تحصل على النجومية الأمريكية تنشأ عن أسطورة أخرى). هو الشكل الجمالي للعمل. فكل مادةٍ (نمرة) تُقدم فيه سواء على شكل ممارسةٍ لجهد أم لنتاج. أحياناً يبدو الفعل ACTE (فعل لاعب الخفة، أو البهلواني، أو التقليد) كخلاصةٍ نهائيةٍ لليلة طويلةٍ من التدريب، وطوراً يعاد خلق العمل (عمل الرسامين والنحاتين، والهزليين) بشكلٍ كاملٍ أمام الجمهور، منذ البداية. على أية حال، ذلك الحدث الناتج هو حدث جديد، وهذا الحدث يتكوَّن من الكمال الضعيف للجهد.

أو بالأحرى حينما يكون الجهد خدعةً أكثر دقَّةً، فإنك تقبض عليه وهو في ذروته، عند هذه اللحظة المستحيلة تقريباً، حيث سيتلاشى [الجهد] في تماميّة تحققه دون أن يتخلى، مع ذلك، عن المخاطرة بإخفاقه. في مسرح المنّوعات، كلُّ شيءٍ تقريباً مُكتسبٌ. لكن هذا الـ تقريباً هو الذي يكون المشهد،

ويحفظ له فضيلته بما هو عمل، على الرغم من جاهزيته. إنّ ما يتيح مسرح المنوعات إظهاره، ليس نتيجة الفعل إنما شكل كينونته، إنه رقّةُ سطحه الناجح. وهذه طريقة لجعل الحالة المتناقضة من التاريخ البشري ممكنةً: وهي أن يكون مجموع العضلات القاسية لعملٍ صعبٍ، والنعومة الهوائية لفعلٍ مُنحدرٍ من سماءٍ سحرية في الوقت نفسه منظورين في حركة الفنان: مسرح المنوَّعات هو العملُ الإنساني المُخَلَّد والمتسامي. الخطر والجهد مُعبَّرٌ عنهما في الوقت الذي يُدركان فيه في جوٍّ الضحك أو في جو الرضى.

طبعاً، لا بدّ أن يتوافر في مسرح المنوعات إذهالٌ عميقٌ يمحو عن التعب كل شكلٍ من أشكال الخشونة ولا يترك فيه سوى صورتها. هناك تهيمن الكرات اللامعة والعصي الخفيفة، وقطع الأثاث المؤنببة، والحرائر الكيميائية، والبياضات الصرّارة [من الصرير] والهراوات المتلألئة، البذخ المرئي هنا يُظهرُ السهولة الموضوعة في ضوء (وضوح) الجواهر، وقيد الحركات: أحياناً يكون الإنسان دعامة منتصبةً، شجرة تتسلقها امرأة - طائرة، وأحياناً أخرى تكون السهولة موضوعاً مشتركاً بين كلٍّ من في القاعة، كالحس بالاندفاع، وبالجاذبيّة غير المقهورة بل المُصعَّدة بفضل القفز. في هذا العالم المُمعدن، تنبثق أساطير الإنتاش (التوالد) القديمة، وتعطي لعرض العمل هذا ضمانةَ حركاتٍ طبيعيّةٍ قديمةٍ بما أن الطبيعة هي دائماً صورةٌ مستمرةٌ، أي صورة السهل.

هذا السحر الفصلي لمسرح المنوعات هو أساساً سحر مديني: ليس من قبيل المصادفة أن مسرح المنّوعات هو واقع أنجلو - ساكسوني نشأ في عالم التجمعات المدينية المفاجئة ومن أساطير العمل الصاحبية(*): إعلاء الأشياء، والمعادن، والحركات المُتخيلة، وتصعيد العمل عن طريق إلغائه السحري،

(*): QURKERISTE: شيعة الصاحبيين البروتستانتية تدعو إلى السلام والبساطة وحب البشر. [م].

وليس عن طريق تكريسه، كما هو الحال في الفولكلور الريفي، وكل هذا يشكّل نوعاً من خدعة المدينة، المدينة ترفض فكرة الطبيعة المتجانسة، وهي تُرجع الفضاء إلى استمرارية للأشياء الصلبة اللامعة، المُنتجة التي يعطيها فعل الفنان مكانة الفكر الإنساني المحترم: العمل، لاسيما حين يكون مُوسطراً يصنع المادة الجيدة، لأنه يبدو وكأنه يتأملها بشكلٍ لا نظير له، الأشياء المُعدنة، المقذوفة، المُتلقاة، والمجسوسة، وكل لمعان الحركات المتحاورة أبداً مع الإشارات، هذه الأشياء تفقد هنا المكابرة المشؤومة لعشوائيتها: حينما تكون الأشياء مصطنعةً واستخداميّةً، فإنها تكفّ عن أن تكون لحظة مثيرة للملل.

غادة الكاميليا

لا أدري في أي مكان لا يزال عرض غادة الكاميليا مستمراً (وقد عُرضت منذ فترة في باريس). لا بدّ لهذا النجاح من التنبيه إلى أسطورة حول الحب الذي ربما لا زال موجوداً، لأن اغتراب مارغريت غوتييه أمام طبقة السادة ليس مختلفاً في أعماقه عن اغتراب البرجوازية الصغيرة اليوم في عالم مصنَّفٍ أيضاً. الحقيقة هي أن الأسطورة الرئيسة لغادة الكاميليا ليست في الحب، بل في الاعتراف. فمارغريت تحب ليتمّ الاعتراف بها، ولهذا فإن مشاعرها تأتي من الآخرين، أما أرمان (وهو ابن مُحصل أموال عام) فيعاني من حبٍّ كلاسيكي، بورجوازي ورثه عن الثقافة الجوهرية ESSENTIALISTE واستمرَّ وجودها في تحليلات بروست: إنه حب تمييزي، حب المالك الذي يحمل فريسته، حبٌّ باطني لا يعترف بالعالم إلا في أوقاتٍ مُتقطعةٍ ودائماً من خلال الشعور بالإحباط كما لو أن العالم لم يكن أبداً سوى تهديدٍ بالسرقة (غيرة، تشوش، احتقار، قلق، ابتعاد، تقلب مزاجي... إلخ). أما حبّ مارغريت فيقع على الطرف النقيض. أولاً تأثرت مارغريت بإحساسها أن أرمان... يعترف بها، ولم يكن الهيام بالنسبة إليها فيما بعد إلا توسُّلاً دائماً لهذا الاعتراف: لهذا، فإن التضحية التي تقدمها إلى السيد دوفال بتنازلها عن أرمان، ليست أخلاقية على الإطلاق (على الرغم من التشدّق الكلامي)، إنها تضحية وجودية، ليست سوى نتيجةٍ منطقيّة لفرضيّة الاعتراف، ووسيلة رفيعة (أرفع من الحب بكثير) لكي تكسب اعتراف عالم السادة بها. وإذا ما أخفت مارغريت تضحيتها وغطتها بغطاء الوقاحة، فهذا لن يحصل إلاّ عندما

صارت الذريعة أدباً بالفعل: النظرة المُعترفة بالبورجوازيين أُنيطت هنا بالقارىء، الذي بدوره، يعترف بمارغريت من خلال احتقاره لعشيقها.

هذا يعني أن سوء التفاهم الذي عجّل بالحبكة يخلو هنا من الطابع السيكولوجي (حتى لو كانت اللغة مفرطة في سيكولوجيتها): أرمان ومارغريت لا ينتميان إلى الوسط الاجتماعي نفسه، والعلاقة بينهما ليست علاقة مأساوية على طريقة راسين، ولا علاقة تكلف على طريقة ماريفو. الصراعُ خارجيٌ. فنحن هنا لسنا إزاء هيامٍ منقسم على نفسه، إنما أمام هيامين من طبيعتين مختلفتين لأنهما ناشئان عن مواضع مختلفة في المجتمع. فهيام أرمان، هذا النمط البورجوازي ذو النزعة التملكيّة هو، بالتحديد، قتل للآخرين. وهيام مارغريت عاجزٌ عن تتويج الجهد الذي تبذله لتحقق الاعتراف بوجودها، إلاّ بتضحيةٍ ستشكل بدورها القتل غير المباشر لهيام أرمان، إن مجرد الاختلاف الاجتماعي الذي وصلته، المعارضة الإيديولوجيّة العشقيّة وضخمتّه، لا يمكن أن ينشأ عنه سوى حبٍ مستحيل، استحالةً تتمثل بموت مارغريت (مهما كانت مقنعة على الخشبة)، إلى حدٍ ما، رمزاً جبرياً لها.

الفرق بين الحُبين ناشىءٌ حتماً عن الفرق بين وضوحين: أرمان يعيش في ماهية الحب وخلوده، أما مرغريت فتعيش في وعي اغترابها، وهي لا تعيش إلا في هذا الاغتراب: إنها تعرف ذاتها، وتريد، إلى حدٍ ما، أن تكون محظيّة، وتصرفاتها الساعية للتآلف مع البيئة، هي أيضاً تصرفات اعتراف: فأحياناً تفرط في تحمُل مسؤولية أسطورتها، وتغرق في دوّامة الحياة الكلاسيكية للمحظيّة (التي تشبه أولئك الشاذين جنسياً الذين يتحملون مسؤولية أنفسهم بالإفصاح عن حالتهم). وأحياناً أخرى تعلن... عن قدرة على التجاوز تهدف إلى جعل الآخرين يعترفون بالتفاني من أجل ظرفٍ معينٍ أكثر من الاعتراف بفضيلة «طبيعية»، كما لو كانت وظيفة التضحية ليس أبداً إظهار قتل المحظيّة التي تمثلها، بل على العكس، إظهار محظيّة تفضيليّة ضُخمت، دون أن تفقد شيئاً من ذاتها، بشعورٍ بورجوازيٍ عالي المستوى.

هكذا نرى كيف يتحدد المضمون الأسطوري لهذا الحب الذي يشكل نمط الحياة الشعورية للبورجوازية الصغيرة. وهذه حالةٌ خاصةٌ من حالات الأسطورة المحددة بنصف وضوح، أو حتى نكون أكثر دقةً، بوضوحٍ طفيلي (وهذا نفسه الذي أشرنا إليه في الواقع التنجيمي).

مارغريت تعرف اغترابها، أي أنها ترى الواقع على أنه اغتراب، لكنها تُطيل هذه المعرفة بتصرفات عبودية بحتةٍ. أو أنها تمثل دور الشخصية الذي ينتظره السادة منها، أو أنها تحاول الانضمام إلى قيمةٍ داخليةٍ خاصة بعالم السادة هذا. وفي الحالتين، مارغريت ليست أبداً أكثر من وضوحٍ مُغتربٍ: ترى أنها تتألم، لكنها لا تتخيل أي علاج لألمها سوى العلاج الطفيلي: إنها تعرف بأنها شيء لكنها لا تفكر لنفسها بمنحى آخر سوى أن تؤثث متحف السادة.

وعلى الرغم من بشاعة الحبكة، فإن شخصية كهذه لا تخلو من بعض الثراء الدرامي: لا شك أن هذه الشخصيةً ليست مأساوية (القدر الذي ينيخ على مارغريت هو قدر اجتماعي وليس قدراً ميتافيزيائياً) ولا هي هزلية (لأن تصرف مارغريت سببه ظرفها، وليس ماهيتها) ولا هي بالطبع شخصية ثورية (لأن مارغريت لا تمارس أيَّ نقدٍ إزاء اغترابها) لكن ينقص هذه الشخصية الشيء القليل لكي تصل إلى مصافِّ الشخصيية البريختيّة: شخصٌ مغترب لكنه يخضع للنقد. إن ما يبعد هذه الشخصية عن الشخصية البريختيَّة- وبشكل أكيد - هو وضعيّتها POSITIVITE: مارغريت غوتيه «مؤثرة» من خلال مرضها بالسل الرئوي، ومن خلال عباراتها الجميلة، وهي تمسك بمجمل جمهورها وتوصل عماها إليه: لأنها حمقاء مؤقتاً إلا أنها فتحت أعين البورجوازية الصغيرة، متشدّقةً ونبيلةً، وجديّةً، لهذا فقد حذَّرت ذلك الجمهور.

بوجاد والمثقفون

من هم المثقفون بالنسبة إلى بوجاد؟ إنهم، أساساً، «الأساتذة» («السوربونيّون، المربُون البواسل، المثقفون في مراكز المحافظات»). والفنيون («تكنوقراطيون، خريجو البوليتكنيك، متعددو المواهب أو متعددو اللصوصيّة»). ربما كانت قسوة بوجاد إزاء المثقفين قائمةً على حقدٍ ماديٍّ: «فالأستاذ» انتهازي. أولاً لأنه يقبض أجراً شهرياً -«عزيزي بييرو، لم تكن تدرك سعادتك حينما كنت مأجوراً») (1). ثم لأنه لا يصرح عن دروسه الخاصة. أما بالنسبة للفنيّ، فهو ساديّ، لأنه يضطهد دافعي الضرائب تحت شعار المراقب. لكن، وبما أن البوجاديّة قد سعت إلى تكوين أنماطها الأولية الكبرى، سرعان ما نُقل المثقف من الفئة المالية إلى فئة الأساطير.

والمثقف مثله مثل أي كائنٍ أسطوريٍّ، فهو يدخل في ثيمة عامّة، في جوهر: هو الهواء أي (على الرغم من أنّ هذه الهوية تعوزها العلميّة) الفراغ. وبما أن المثقف عُلْويٌّ، فإنّه يطير، لا «يلتصق» بالواقع (والمقصود بالواقع الأرض طبعاً، تلك الأسطورة الغامضة التي تدل على الجنس، والريفيّة، والمحافظات، والحس السليم، والغامض المتعدد، كلّ هذا يعني الواقع). صاحب المطعم الذي يستقبل عنده المثقفين باستمرار يسميّهم بـ«الطوّافات» وهي صورةٌ تقليديةٌ؛ لأنها تنزع عن الطيران القوة الرجوليّة التي تتمتع بها الطائرة: المثقف ينفصل عن الواقع، لكنه يبقى في الهواء، في موضعه يدور حول نفسه، وصعوده هو صعودٌ رعديدٌ. والمثقف بعيدٌ عن السماء الدينيّة وعن أرض الحسِّ السليم الصلبة.

ما يعوز المثقف هو «الجذور» المتأصلة في قلب المجتمع. والمثقفون ليسوا مثاليين ولا واقعيين، إنهم كائنات غائمة، «بلهاء». وارتفاعهم الصحيح لا يتجاوز ارتفاع الغيمة، ارتفاع ذلك الكلام الأريستوفانيّ المكرر (المثقف كان يعني إذن سقراط). وبما أنّ المثقفين معلّقون في الفراغ العلويّ، فهم جميعاً ممتلؤون به، إنهم «الطبل الذي يقرع بفعل الهواء»: نرى هنا ظهور الأساس، الذي لا محيد عنه، لمجمل الموقف المضاد للثقافة: الاشتباه باللغة، إرجاع كلام الخصم إلى مجرَّد ضجةٍ طبقاً لتلك الطريقة الدائمة التي تميز المماحكات البورجوازية الصغيرة التي تنطوي على الكشف - لدى الآخرين- عن عجزٍ يُضاف إلى ذلك الذي لا يراه الإنسانُ في نفسه، وتحميل الخصم تبعات أخطائه، وتسمية عماه بالغموض، وتشوشه الكلامي بالصمم.

إن «عُلويَّة» العقول «العليا» تُخلطُ هنا بالتجريد، لا شك يسبب حالةً مشتركةً بين العلو وبين المفهوم، وهذه الحالة هي الانحراف. والتجريد المقصود هنا تجريد ميكانيكي، باعتبار أن المثقفين ليسوا سوى آلاتٍ للتفكير (ما يعوزهم هنا ليس «القلب» كما يقول الفلاسفة العاطفيون، بل «المهارة» وهي نوعٌ من التكتيك الذي يغذيه الحدس). ثيمة التفكير الآلي هذه تتمتع طبعاً بصفاتٍ رائعةٍ تعزّز الأذية فيها: أولاً المماحكة (لأن المثقفين شكاكون أمام بوجاد)، ثم الخبث، لأنّ الآلة، في تجردها، هي ساديّة: موظفو شارع ريفولي، هم عبارةٌ عن «فاسقين» يستمتعون بإيلام دافعي الضرائب: وهم عملاء النظام، وهم جانبهُ المُعتَّد، هذا الاختراع العظيم ذو التكاثر السلبي، الذي كان يطلق الصرخات في وجه ميشليه، كما كان يعتقد اليسوعيّون وخريجو البوليتكنيك لهم عند بوجاد الدور نفسه الذي كان لليسوعيين بالنسبة لليبراليي الماضي: فهم مصدر الشرور المالية كافة (عن طريق شارع ريفولي، حيث يطلق عليه الجحيم من باب التورية)، إنهم بُناة نظام يخضعون له فيما بعد كالجثث، PERENDE AC CADAVER كما يقول اليسوعيون.

ذلك لأن العلم، كما يراه بوجاد، هو أهل للإفراط وبما أن أية واقعة

بشرية، حتى لو كانت عقلية، لا توجد إلاّ بما هي صفة، فيكفي أن نقارن حجمها بمقدرة البوجاديّة المتوسطة حتى نقرر أنها فائضة. من المُحتمل أن مبالغات العلم تشكل تماماً فضائله، وأنه [العلم] يبدأ من حيث يجده بوجاد عديم الجدوى. لكنَّ هذا التكميم الثمين في البلاغة البوجادية يولِّد الوحوش، أي خريجي البوليتكنيك، وهم أصحاب العلم الصافي، المجرد الذي لا ينطبق على الواقع إلا على شكلٍ عقابي(*).

ليس هناك حكم بوجاد وحده حول خريجي البوليتكنيك (والمثقفين) فهناك أحكام أخرى مؤسسة. لكن لا شك أنه بالإمكان «تصحيح» وضع «المثقف في فرنسا». إن ما يعاني منه المثقف هو التضخم الزائد (وبالتالي يمكننا إجراء عملية له) وهو أنه أضاف إلى الكمية الطبيعية لذكاء التاجر الصغير شيئاً من الثقل المُفرط: هذه الإضافة تتكون من العلم نفسه، العلم الموَضَّع والمُمُفهَم في الآن نفسه، وهو نوع من المادة الوازنة التي تلتصق بالإنسان أو تنتزع منه كالتفاحة المتحركة أو قليلٌ من الزبدة الذي يضيفه العطار أو يُنقِصه ليحصل على وزنةٍ صحيحةٍ.

إن كون البوليتكنيكي مشدوه بالرياضيات فهذا يعني، بعد أن يتجاوز نسبةً معينةً من العلم، أننا نتطرق إلى العالم الكميّ للسموم... حينما يخرج العلم من الحدود السليمة للتكميم QVANTIFICATION، فستزول الخطورة عنه ما دمنا صرنا عاجزين عن تحديده على أنه عمل. المثقفون، والبوليتكنيكيّون والأساتذة، والسوربونيّون، لا يفعلون شيئاً: إنهم مُدّعو فنٍّ لا يترددون على المقاهي المناسبة إنما على البارات الراقية الواقعة على الضفة اليسرى [النهر السين]: وهنا يبرز موضوع عزيزٌ على كل الأنظمة القويّة: وهو مساواة الحياة الثقافية بالبطالة: فالمثقف، بالتعريف، كسول، ولا بدّ من وضعه في خضم العمل وتحويل فعالية لا تُقاس إلا من خلال إفراطها الضار،

(*): غالبية الاستشهادات مأخوذة عن كتاب بوجاد: اخترت الصراع.

إلى عمل محسوس. أي أن يكون العمل خاضعاً للمقاييس البوجاديّة. ونحن نعرف أنه لا يوجد عمل أكثر تكميماً - وبالتالي أكثر نفعاً - من حفر الثقوب وتكويم الحجارة. هذا هو العمل في حالته الأصليّة، وهو العمل الذي تحتفظ به منطقياً الأنظمة ما بعد البوجاديّة لكلِّ مثقف عاطلٍ عن العمل.

تكميم العمل هذا يستتبع طبعاً تدعيماً للقوة الجسدية، قوة العضلات، وقوة الصدر. وقوة الذراعين، بينما الرأس يظلُّ مكاناً مشبوهاً طالما أن منتوجاته نوعيّة وليست كميّة. هنا نعثر على فقدان الثقة المكرّرة بالدماغ «السمك يتعفن من رأسه» (هذا ما يقوله أصحاب بوجاد غالباً) الذي تكمن نكبته الحتمية في طرفيّة موقعة الكائن في أعلى الجسم قريباً من الغيمة بعيداً عن الجذور. وهم يستعملون غموض العُلويّة حتى النهاية. وتتكوّن هنا نظرية في علم نشأة الكون COSMOGOMEE سوف تعتمد باستمرارٍ على تشبيهات مُبهمة بين الجسدي والأخلاقي والاجتماعي، وعلى أن الجسد يصارعُ ضد الرأس، وهذا هو صراع الصغار، صراع الغامض الحيوي ضدّ ما هو في الأعلى EN-HAUT.

وقد سارع بوجاد نفسه إلى إبراز أسطورة قوته الجسدية بما أنه يحمل شهادة مُرشد MONITEUR، خريج ألمانيا الاتحادية، ولاعب روغبي، وهذه السوابق كلها تضمّن قيمته: القائد يقدّم لقواته قوةً يمكن قياسها أساساً في مقابل الحصول على ولائها، بما أن هذه القوة هي قوة الجسد. النفوذ الأول لبوجاد (المقصود هو أساس الثقة التجارية التي يمكن منحه إياها) تكمن في مقاومته («بوجاد، هو الشيطان بعينه، إنه إنسان لا يتعب»). حملاته الأولى كانت، قبل كل شيءٍ، عبارةً عن أداءات جسمانية كانت تصل حتى الأداءات فوق البشرية («إنه الشيطان بعينه»). هذه القوة الفولاذية تُبرزُ كليّة الحضور UBIQUITE (بوجاد في كل مكان في الوقت نفسه). إنها قوة تلوي المادة نفسها (بوجاد يعطل كل السيارات التي يستخدمها).

ومع ذلك فبوجاد يتمتع بقوةٍ أخرى غير قوة المقاومة: وهي نوعٌ من

الجاذبية الجسدية الممنوحة له، فضلاً عن القوة -السلعة، كواحد من تلك الأشياء الزائدة التي بواسطتها - تبعاً لقوانين قديمة جداً - كان المشتري يكبّل البائع بمكبل عقاري: هذا «البخشيش» الذي يؤسس القائد ويظهر مثل المخصص للنوعية في اقتصاد التقدير هذا، إنه صوته. لا شك أن هذا الصوت ناتجٌ عن مكانٍ مُفضلٍ من الجسد، وهو مكان أوسط وعاضل في الوقت نفسه، أي التجويف الصدري الذي يشكل في مُجمل هذه الأسطورة الجسد نقيض الرأس تماماً. لكن الصوت ناقلٌ للكلمة المُصلحة لا يخضع لقانون الكميّات القاسي: في صيرورة الابتذال، مصير الأشياء الشائعة، يقيِّم الصوت وهشاشته، تبعةً مجيدة للأشياء الباذخة، بالنسبة للصوت، ليس الاحتقار البطولي للتعب، والتحمل الشديد، هو ما يلزم: بل هي المداعبة الرقيقة للبخَّاخ، ومساعدة الميكروفون الرخوة. صوت بوجاد يتلقى، عن طريق التحويل، قيمةً دقيقةً ومدهشةً، في أسطوريات أخرى، هي من شأن دماغ المثقف ومن البديهي أن يتمتع معاونو بوجاد بالهيبة نفسها، وهي هيبة أكثر فظاظة، لكنها مع ذلك أقل شيطانية: أي هيبة المتين COSTAVD: «الفحل لوناي، وهو لاعب روغبي سابق، بساعديه الشعوريين القويين... لا يشبه أبداً ابن مريم [المسيح]»، وكانتالو «طويل، قوي، منحوت من كتلة، ذو نظرة مستقيمة، قبضة يده رجولية وحرة». لأن الاكتمال الجسدي يؤسس وضوحاً أخلاقياً، كما تقول قاعدة إدغامية قديمة CRASE.

يخامرنا الشك في أنّ الجوهر المشترك بين كل هذه الاعتبارات هو الرجولة (الفحولة) التي ينوب «الطبع» عنها من الناحية الأخلاقية. والطبع منافسٌ للذكاء الذي لا تقرّبه السماء البوجادية، حيث يحل محله فيها فضيلة فكرية خاصة وهي المهارة. البطل، عند بوجاد، كائن يتمتع بالعدوانيّة والخبث في الوقت نفسه («إنه ولدٌ داهيةٌ»). هذه الخدعة، مهما كانت عقلية (ذكية) فإنها لن تعيد إدخال العقل المكروه في السماء البوجادية: لأن الآلهة البورجوازية الصغيرة تعطيها أو تسحبها كما تشاء. وفقاً لنظامٍ معيَّنٍ من

الحظ: إنها هبةٌ جسديَّةٌ تقريباً تشبه حاسة الشمِّ الحيوانية. والحظ ليس سوى ثمرةٍ نادرةٍ من ثمار القوة. وسلطة سريعة الاستجابة لالتقاط الريح («أنا، أسير بتوجيه الرادار»).

على العكس، فإن المثقف مدانٌ بسبب بشاعته الجسدية: مندس(*) قبيح كأسِّ البستوني، وهيئته تشبه زجاجةً من زجاجات ماء فيشي (وهو احتقار مزدوج للماء ولعسر الهضم). وبما أن الكائن الثقافي ملتجىء في تضخم رأس ضعيف وعديم الفائدة، فهو مصابٌ بأشدّ العاهات الجسدية وهي التعب (البديل الجسدي للانحطاط): ومع أنه عاطلٌ عن العمل فهو متعبٌ بالوراثة، تماماً كالبوجادي الذي على الرغم من أنه عامل نشيط فهو مُعافى. وهنا نصل إلى الفكرة العميقة المتعلقة بأخلاقية الجسم البشري: وهي فكرة الجنس RACE: المثقفون يكوّنون جنساً، والبوجاديون يكوّنون جنساً آخر.

ومع ذلك فإن لبوجاد مفهومه حول الجنس، وهو مفهوم متناقض للوهلة الأولى. وبما أن بوجاد قد لاحظ أن الفرنسي المتوسط هو نتاج خليطٍ متعددٍ (وهي نغمة معروفة إذ يقال: إن فرنسا بوتقة الأجناس). تنوع الأصول هذا هو الذي يقابله بوجاد، بشكل رائع، بتلك الطائفة المحدودة التي لم تتزاوج أبداً إلاّ فيما بينها (المقصود بهذا اليهود طبعاً). ويصرخ بوجاد حينما يشير إلى مندس فرانس بقوله: «أنت هو العنصري» ثم يتابع مُعلِّقاً: «من بيننا نحن الاثنين، هو الذي يمكن أن يكون عنصرياً، لأنه ينتمي إلى جنسٍ». وهنا يمارس بوجاد دون خوف ما يسمى بعنصرية الخليط، لأنّ الخليط الذي طالما امتُدح، لم يمتزج أبداً، كما يقول بوجاد، إلاّ بآل ديبون، وآل ديوران وآل بوجاد،

(*): بيير مندس فرانس، رجل سياسي فرنسي (1907-1985). كان أحد قادة الحزب الراديكالي صار رئيساً للوزراء (1954-1955) شهدت حكومته نهاية الحرب الهندية الصينيّة واستقلال تونس. ترك الحزب الراديكالي عام 1959. وكان صديقاً حميماً وأستاذاً للرئيس الفرنسي السابق فرانسوا ميتران.[م].

أي الخليط نفسه، بنفسه. طبعاً فكرة «الجنس» المركب هي فكرةٌ هامةٌ، لأنها تسمح باللعب تارةً على التوليفيّة وطوراً على «الجنس».

في الحالة الأولى، ترى بوجاد يتصرف بفكرةٍ قديمة كانت ثورية في وقتها، وهي فكرة الأمة التي ألهمت كل اتجاهات الليبرالية الفرنسية (ميشليه ضدً أوغسطين تييري، وجيد ضدً باريس BARRES(*)...إلخ): «أسلاف السلتيين والأرفيرنيين، كلهم اختلطوا بعضهم بعض. أنا ثمرة بوتقة الغزوات والهجرات». وفي الحالة الثانية يعثر بوجاد على الموضوع العنصري الجوهري، وهو الدم السلتي بشكلٍ خاصٍ، دم لوبن LE PEN(**)، البروتاني العنيد الذي فُصلَ (المقصود هنا بسبب ورطة عنصرية، من صفوف اليسار الجديد، أو الدم الغالي GAVLOIS الذي حُرم منه مَنْدس). كما قلنا عن الذكاء، نحن هنا إزاء توزيعٍ عشوائيٍ للقيم: فمراكمة بعض الدماء (دم آل ديبون، وآل ديوران وآل بوجاد) لا تنتج دماً صافياً، وقد نظن في النظام المُطمئن لإجمال الكميّات المتجانسة. لكن دماءً أخرى (لاسيما دماء التكنوقراطيين المشردين وبلا جنسية) هي مجرد ظواهر وصفيّة، ولذلك فهي غير مُعترف بها في العالم

(*) - ميشليه (جول) مؤرخ فرنسي (1798-1874). ليبرالي. أستاذاً في الكوليج دوفرانس (1838) [م].

- تييري: مؤرخ فرنسي (1795-1856) [م].
- جيد (أندريه): كاتب فرنسي (1869-1951) [م].
- بارس (موريس): كاتب فرنسي (1862-1932) [م].
- السلت: مجموعة من الشعوب الناطقة باللغة الهندو - أوروبية. سكنهم الأولي كان في جنوب غرب ألمانيا . ثم طردُوا إلى بلاد الغال، واسبانيا، وإلى الجزر البريطانية. خضعوا للرومان في القرن الثاني قبل الميلاد وحتى القرن الأول بعده. بقاياهم نجدها في بروتانيا، شمال فرنسا، وفي بلاد الغال وإيرلندا. [م].
- الأرفيرنيين: شعب غالي يسكن في ما يسمى حالياً بالأوفرن (فرنسا) [م].

(**): لوبن: زعيم الجبهة الوطنية في فرنسا، وهي حزب عنصري يحارب الأجانب حتى الآن في فرنسا [م].

البوجادي. فهم عاجزون عن التزاوج، وبلوغ سعادة الجمع الفرنسي الضخم، هذا «العامي» الذي يتعارض انتصاره العددي مع تعب المثقفين «المتميزين».

هذه المقابلة العنصرية بين الأقوياء المُتعبين، بين الغاليّين والمشردين، وبين العاميّ والمتميّز، إنها بكل بساطة، مقابلة الريف بباريس. باريس تلخص العيب الفرنسي: المنظومة، الساديّة، الفكرية، التعب: «باريس وحش لأن الحياة [فيها] فقدت اتزانها، إنها الحياة المضطربة، المُدوِّخة، المُنهكة من الصباح حتى المساء... إلخ» باريس من نوع السمِّ نفسه، وهي جوهرٌ نوعي أساساً (وهو ما يسميه بوجاد في موضعٍ آخر، وهو لا يظن أنه يقول ذلك، أي الديالكتيك)، رأينا أنه يتعارض مع العالم النوعي للحس السليم، وقد كانت مواجهة «النوعية» بالنسبة لبوجاد، اختباراً حاسماً، فشعاره: هيا إلى باريس لاستعادة نواب الريف المعتدلين الذين أفسدتهم العاصمة، إنهم مرتدون حقيقيون عن جنسهم، وكانوا ينتظرونهم في القرية بالشواعيب، هذه القفزة سببت هجرة عنصرية كبيرة أكبر بكثير من الاتساع السياسي.

في مقابل اشتباهٍ مستمرٍ كهذا، هل استطاع بوجاد إنقاذ شكل ما من أشكال المثقفين وإبراز المثقف البوجادي؟ يقول لنا بوجاد إن من يحقُّ له الدخول في معبده «هم المثقفون الجديرون بهذا الاسم فقط». ها قد عُدنا إذن، مرةً أخرى، إلى إحدى تعاريفه الشهيرة للهوية (أ=أ) والتي سميتها هنا أكثر من مرة بالتعايف، التكرارية (الحشوة) أي أننا لا نظفر منها بشيء.

أغلب هذه الموضوعات البوجادية، هي موضوعات رومانتيكية سخيفة. إذ بينما يريد بوجاد تعريف الشعب فإنه يستشهد مطولاً بمقدمة كتاب هوغو RUY BLAS: والمثقف كما يراه بوجاد هو، تقريباً، المشرّع واليسوعي الذي تحدث عنه ميشليه. إنه الإنسان الجاف، التافه، العقيم، والحقود، ذلك لأن البورجوازية الصغيرة تجمع اليوم الإرث الإيديولوجي الذي تركته البورجوازية الليبرالية بالأمس، تلك الأيديولوجية التي ساعدت على صعودها الاجتماعي: عاطفيّة ميشليه، كانت تتضمن بذوراً رجعية، وبارس كان يعرف هذا. ولا

يزال بوسع بوجاد أن يوقِّع بضع صفحاتٍ من كتاب ميشليه: أشعب (الصادر عام 1846).

لهذا تتجاوز البوجاديّة بكثير بوجاد نفسه، حول قضية المثقفين هذه. فالإيديولوجية المضادة لتفكير المثقفين تؤثر في أوساط سياسية متنوعة وليس بالضرورة أن يكون المرء بوجاديّاً حتى يحقد على التفكير: لأن ما هو مُستهدفٌ هنا، هو أي شكلٍ من أشكال الثقافة التفسيرية، الملتزمة، أما الفائز فهو الثقافة «البريئة» التي تؤدي سذاجتها إلى تحرير يدي الطاغية. لذلك فإن الكُتَّاب، بالمعنى الحقيقي للكلمة، ليسوا مستبعدين من العائلة البوجاديّة (وبعضهم -معروف - قام بإرسال كُتبه وعليها إهداءات مُنافقة إلى بوجاد). إن ما هو مُدانٌ هنا هو المثقف، أي الوعي، أو بشكلٍ أوضح، هو النظرة (كم من مرةٍ يذكرنا بوجاد فيها أنه كان يعاني من نظرات زملائه حينما كان في المدرسة الثانوية) المبدأ الذي تقوم عليه المناهضة البوجادية للثقافة هو: لا أحد ينظر إلينا، فقط من وجهة نظر عالم الأجناس، تكون سلوكات الاندماج والرفض متكاملة حتماً. وبمعنى آخر لكن ليس هو الذي يظنه بوجاد، فإن بوجاد هذا بحاجة إلى المثقفين، لأنه إذا دانهم فلأنهم شرٌ سحريٌ: في المجتمع البوجادي يملك المثقف النصيب الملعون والضروري الذي يملكه ساحرٌ منحطٌ.

II

الأسطورة في أيامنا

الأسطورة في أيامنا

ما هي الأسطورة في يومنا هذا؟. سأعطي مباشرةً جواباً بسيطاً يتفق تماماً مع علم الاشتقاق: الأسطورة كلام[1].

الأسطورة هي كلام:

طبعاً، ليس أيّ كلام. إذ لا بدّ للغة من شروطٍ خاصةٍ حتى تصبح أسطورة وهي شروط سنراها بعد قليل. لكن ما ينبغي طَرحه منذ البداية هو أن الأسطورة عبارةٌ عن منظومة اتصال. إنها رسالة. من هنا نرى أن الأسطورة ليست موضوعاً ولا مفهوماً ولا فكرة. إنها صيغةٌ من صيغ الدلالة. إنها شكلٌ. وفي وقتٍ لاحقٍ لا بدّ من أن نضع لهذا الشكل حدوداً تاريخية، وشروط استخدام، لإعادة استثمار المجتمع من خلالها: وهذا لا يمنع أولاً من وصف المجتمع بوصفه شكلاً.

نرى أنه من قبيل الوهم التام، أن نلجأ إلى تمييزٍ جوهريٍّ بين الموضوعات OBJIETS الأسطورية: لأن الأسطورة كلام. وكل ما يخضع للخطاب من شأنه أن يصبح أسطورةً. الأسطورة لا تُعرَّف بموضوع

---

(1): قد يعترض أحدهم عليّ فيقول إن للأسطورة ألف معنى ومعنى، فأقول إنني سعيت إلى تعريف أشياء، لا كلمات.

رسالتها، إنما من خلال الطريقة التي تلفظها بها: هناك حدود شكلية للأسطورة، ولا وجود للحدود الجوهرية فيها. إذن كلُّ شيءٍ يمكن أن يصبح أسطورةً؟ نعم، أعتقد هذا، لأن العالم معينٌ لا ينضب من الإيحاءات. فكل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من وجودٍ مغلق، أخرس إلى حالة شفوية منفتحة أمام امتلاك المجتمع، لأنه ما من قانونٍ طبيعيٍّ، أو غير طبيعي، يمنعنا من الكلام على الأشياء. فالشجرة هي الشجرة «نعم، لا شك في هذا، لكن الشجرة حينما نقرأها بدقة(*)» فهي لا تعود تماماً شجرة، بل تصبح شجرةً مُزينة، أُخضعت لاستهلاكٍ معينٍ، ووضعت فيها المجالات الأدبية، والتمردّات، والصور، وباختصارٍ، تحولت إلى استعمال اجتماعي أضيف إلى المادة الخام طبعاً، لا يسعنا قول كلِّ شيءٍ في الآن نفسه، فبعض الموضوعات تصبح فريسة للكلام الأسطوري خلال فترةٍ ما، ثم تختفي، فتحل محلها موضوعات أخرى، فتصل إلى مرتبة الأسطورة.

أهناك موضوعات مفروض عليها الإيحاء دوماً وأبداً، كما كان بودلير يقول عن المرأة؟ بالتأكيد لا. إذن يمكننا تصوُّر أساطير قديمة جداً، لكن ليس هناك أساطير أبديّة. ذلك لأن التاريخ البشري هو الذي ينقل الواقع إلى حالة الكلام. إنه هو، هو وحده، الذي ينظِّم حياة وموت اللغة الأسطورية. وسواء أكانت الأسطورية MYTHOLOGIE بعيدة أم غير بعيدة، لا يمكن أن يكون لها سوى أساسٍ تاريخيٍّ، لأن الأسطورة كلام اختاره التاريخ، ولا يمكنها أن تنبثق من «طبيعة» الأشياء.

هذا الكلام هو رسالة. وبالتالي يمكن أن تكون شيئاً آخر غير شفهي، فقد تتكون من كتابات أو من عروضٍ: كالخطاب المكتوب. وكذلك الصورة الضوئية، والسينما والريبورتاج والرياضة، والعروض المسرحية، والدعاية، كل

(*): انظر المقالة الخاصة بها[م].

هذا من شأنه أن يشكل قاعدة للكلام الأسطوري. لا يمكن تعريف الأسطورة، من خلال موضوعها، أو مادتها، إذ أنّ أية مادة يمكن أن تحمّل، عشوائياً، بالدلالة: فالسهم الذي نحمله كعلامة على التحدي هو أيضاً كلام. لا شك أنّ الصورة والكتابة على سبيل المثال، من خلال نظام الإدراك، لا تتوسلان نمط الوعي نفسه. الصورة نفسها تتضمن أكثر من صيغة للقراءة: التخطيطية SCHEMA تتحمل الدلالة أكثر مما يتحمله الرسم، والتقليد يتحمل أكثر مما يتحمله الأصل، والكاريكاتير كذلك يتحمل أكثر مما تتحمله اللوحة. لكن الأمر، والحقُ يقال، لم يعد يتعلّق بصيغةٍ نظريةٍ من صيغ العرض، لأننا هنا إزاء تلك الصورة الموضوعة لتشير إلى تلك الدلالة: فالكلام الأسطوري يتكون من مادة صنعت مسبقاً بهدف كتابيّة، تفترض مسبقاً وعياً دالاً يمكننا أن نستدل به عليها بمعزلٍ عن مادتها. وهذ المادة ليست بلا قيمة: فالصورة أكثر ضرورةً من الكتابة، لأنها تفرض الدلالة دفعة واحدة دون أن تقوم بتحليلها أو بعثرتها. لكن هذا لم يعد فارقاً تكوينياً. فما أن تكون الصورة دالة، حتى تتحول إلى كتابة: والصورة مثلها مثل الكتابة، تحتاج إلى حكمٍ بالقوة أي إلى LEXIS (معجم).

من الآن فصاعداً، نحن نعني هنا باللغة، أو بالخطاب، أو بالكلام، أية وحدة أو أي تركيبٍ SYNTHESE دالٍ. سواء أكانت تلك الوحدة كلاميّة، أم مرئية. وسنتعامل مع الصورة الضوئية، كما نتعامل مع مقالةٍ صحفيّة. الموضوعات نفسها يمكن أن تتحول إلى كلام، اللهمَّ، إذا دلت على شيءٍ ما. وما يبرر هذا التصور النوعي للغة هو تاريخ الكتابة نفسه: فقبل زمنٍ طويلٍ من اختراع أحرفنا الهجائية، كانت هناك أشياء (موضوعات) مثل الـ (كيبو إنيكا) أو الرسومات الشبيهة بالكتابة التصويرية وهي عبارةٌ عن كلماتٍ نظامية، لكن هذا لا يعني أنه علينا التعامل مع الكلام الأسطوري كما نتعامل مع اللسان: لأن الأسطورة شأنٌ من شؤون العلم العام الذي هو امتدادٌ للألسنية: ونقصد به السيميولوجيا.

الأسطورة بما هي منظومة سيميولوجية:

بما أنّ الأسطورة دراسة للكلام، فهي، بالواقع، ليست سوى جزء من دراسة العلاقات الواسعة التي افترض سوسير وجودها منذ أربعين سنة تحت اسم سيميولوجيا. لكن السيميولوجيا لم تتشكل بعد. ومع ذلك، فمنذ سوسير، وأحياناً بمعزل عنه، فإن جزءاً من البحث المعاصر لا يستغني عن العودة إلى قضية الدلالة: التحليل النفسي، والبنيوية، وعلم النفس المستحضر للصور EIDETIQUE، بعض المحاولات الجديدة في النقد الأدبي التي يشكل باشلار مثالاً عليها، كلها لم تعد ترغب في دراسة الواقعة إلاّ من خلال دلالتها. لكن افتراض الدلالة. يعني اللجوء إلى السيميولوجيا. لا أريد أن أقول بأن السيميولوجيا من شأنها أيضاً تحليل كل هذا الأبحاث: لأنّ لها مضامين مختلفة. لكنها تملك قانوناً مشتركاً وكلها دراسات للقيم. وهي لا تكتفي بملاقاة الواقعة (الحدث): إنما تعرّفها وتسبر غورها بوصفها مناسبة VALANT-POUR.

السيميولوجيا هي دراسة الأشكال لأنها تقوم بدراسة الدلالات بمعزلٍ عن مضمونها. وأودُ هنا أن أقول كلمة حول ضرورة مثل هذا البحث الشكلي وحول حدوده. والضرورة هي ضرورة أي علمٍ دقيقٍ. كان جدانوف يسخر من الفيلسوف الكسندروف الذي كان يتحدث عن «البنية الكروية لكوكبنا. يقول جدانوف: «يبدو حتى الآن أن الشكل وحده من شأنه أن يكون كروياً». وقد كان جدانوف مُحقاً، إذ لا يمكننا الحديث عن البُنى كما نتحدث عن الأشكال، والعكس صحيح. ربما على صعيد «الحياة» قد لا توجد إلاّ شمولية من البُنى والأشكال التي لا يمكن تمييزها. لكن ماذا يفعل العلم بما لا يمكن وصفه؟ إذ لا بدّ له من الحديث عن «الحياة» إذا أراد تغييرها، وعلى أيّ نقدٍ أن يقبل بتقشف التحليل وخداعه، في مواجهةٍ دون كيشوتيّة مُعينة وأفلاطونية، مع الأسفٍ، حول التركيب SYNTHESE، وفي التحليل عليه [النقد] أن يلائم بين المناهج واللغات. ولو خفف شبح «الشكلانية» من ترويع النقد التاريخي فلعله

كان بإمكانه أن يكون أقل عُقماً. ولكان فُهِمَ أن الدراسة النوعيّة للأشكال لا تتعارض أبداً مع المبادىء الضرورية للشمولية والتاريخ. بل على العكس: فبمقدار ما تتحدد المنظومة نوعيّاً في أشكالها، بمقدار ما تنصاعُ للنقد التاريخي. ولو حاكيت كلمة معروفة لقلت: إنّ قليلاً من الشكلانيّة يبعدنا عن التاريخ، لكن الكثير منها [الشكلانيّة] يُعيدنا إليه. وهل هناك مثال أفضل على النقد الشامل، كذلك الوصف الشكلي والتاريخي، والسيميولوجي في الوقت نفسه، حول القداسة أي الوصف الذي قام به سارتر حول القديس جينيه؟ والخطر بعكس اعتبار الأشكال بمثابة موضوعات مبهمة، أي نصف أشكال ونصف جواهر، يكمن في منح الشكل جوهر الشكل، كما فعلت الواقعية الجدانوفية، على سبيل المثال إذا وُضعت السيميولوجيا ضمن حدودها، لن تشكل فنّاً ميتافيزيقيّاً: إنها علمٌ من جملة علومٍ أخرى. ضرورية لكنها غير كافية. المهم هو النظر إلى أن وحدة التفسير لا تكون باقتطاع إحدى مقاربتها، وفقاً لكلمة انجلز، أو بالتنسيق الديالكتيكي بين العلوم الخاصة التي تدخل فيها. وهذا ينطبق على الأسطورة: فهي، جزء من السيميولوجيا بما هي علم شكلي ومن الإيديولوجيا بما هي علم تاريخ: الأسطورة تدرس الأفكار المشكلنة[1] التي يمكن إعطاؤها شكلاً.

سأذكُرُ إذن بأن السيميولوجيا تفترض وجود علاقة بين حدّين هما الدالُ والمدلول. وهذه العلاقة تهتمُ بموضوعات ذات طابعٍ مختلفٍ، ولهذا فإن العلاقة بين هذين الحدّين ليست علاقة مساواةٍ، بل هي علاقة تكافؤ. هنا ينبغي أن نحذر بأنه على عكس اللغة الدارجة التي تقول لي فقط: أن الدالَّ

(1) : إن تطور الدعاية والصحافة الكبرى والإذاعة والرسم دون الحديث عن استمرار عدد لا محدود من الطقوس الاتصالية (طقوس التظاهر الاجتماعي)، تجعل أمر تكوين علم سيميولوجي غاية في الإلحاح. خلال يومنا، كم نخوض في مجالات لا دلالة فعلياً لها؟ قليلاً، وأحياناً أبداً. أنا هناك أمام البحر: والبحر لا يحمل أية رسالة. لكن كم من المواد السيميولوجية نراها على الشاطىء: أعلام، شعارات لافتات، ملابس، وحتى السُمرات، كل هذا يحمل إليّ الكثير من الرسائل.

يعبر عن المدلول، لأننا في أية منظومة سيميولوجية نكون إزاء ثلاثة حدود مختلفة وليس إزاء حدين فقط: لأنّ ما أفهمه ليس حداً إثر حدٍ، أبداً، بل هي العلاقة المتبادلة التي تربط هذه الحدود بعضها ببعض: وبالتالي هناك الدالُ والمدلول والعلامة، التي هي المجموع التشاركي لهذين الحدين الأولين. لتكن باقةً من الزهور: فأجعلها تعبر عن شعوري. إذن هل في هذا غير دالٍ ومدلولٍ شعوري؟ حتى هذا غير موجود: الحقيقة ليس هنا إلا أزهار تحولت إلى مشاعر.

لكن على صعيد التحليل هناك ثلاثة حدود: لأن هذه الأزهار المُحمَّلة بالشعور يمكن تحليلها إلى أزهار وشعور: الأولى والثانية كانتا موجودتين قبل أن تلتقيا ولتشكلا هذا الموضوع الثالث الذي هو العلامة، وهذا ينطبق على صعيد الحياة المعيشة، فأنا لا أستطيع فصل الأزهار عن الرسالة التي تحملها. كما ينطبق ذلك على صعيد التحليل، إذ لا يسعني خلط الزهور، بما هو دال، بالزهور بما هي علامة: الدال فارغ، أما العلامة فممتلئة، ولها معنى. هاكم أيضاً هذا المثال: لتكن هناك حصاة سوداء: فأنا أستطيع جعلها تدلُ بعدة طرقٍ: إنها مجرد دال. لكن إذا حملتها بمدلولٍ نهائي (الحكم بالإعدام في اقتراع مغفل، على سبيل المثال) فإنها تصبح علامة. طبعاً هناك بين الدال والمدلول والعلامة مقتضيات وظيفية (مثلما يقتضي الكل الجزء) دقيقة جداً بحيث يبدو تحليلها لا طائل منه، لكن سنرى أن لمثل هذا التمييز أهمية أساسية لدراسة الأسطورة باعتبارها رسماً خيالياً SCHEME سيميولوجياً.

طبعاً. تلك الحدود الثلاثة ما هي إلا حدودٌ شكلية بحتةٌ، ويمكننا أن نعطيها مضامين مختلفة. هاكم بعض الأمثلة: بالنسبة لسوسير الذي اشتغل على منظومة سيميولوجية خاصة، لكنها مثالية من الناحية المنهجية، وهي منظومة اللسان LANGUE، حيث المدلول هو المفهوم CONCEPT والدال هو الصورة السمعيّة IMAGEACCOUSTIQUE (ذات طابع نفسي) والعلاقة بين المفهوم والصورة هي العلامة (الكلمة، على سبيل المثال)، أو الماهية

المحسوسة[1]. نحن نعرف أن النفسانية (الحياة النفسية) PSYCHISME بالنسبة لفرويد هي عبارة عن عمق EPAISSEUR من التكافؤات ومن VALANT-POUR (التناسبات). الحد (أمتنع عن منحه أي امتياز) يتكّون من المعنى الظاهر للسلوك، ومن معنى آخر مُستتر أو معنى حقيقي (موضوع الحلم، مثلاً) أما الحد الثالث فهو هنا أيضاً ارتباط متبادل بين الاثنين الأولين. إنه الحلم نفسه، في شموليته، إنه الهفوة ACTE MANGQUE أو العصاب NEVROSE المفهومين على أنهما اتفاقان أو اقتصادان نشأا بفضل التقاء شكل (الحد الأول) بوظيفة قصديّة (الحد الثاني).

هنا نرى ضرورة تمييز العلامة عن الدال: الحلم بالنسبة إلى فرويد ليس أكثر وضوحاً من مضمونه المستتر، إنه العلاقة الوظيفية بين حدين. أخيراً، في النقد السارتري (سأكتفي بهذه الأمثلة الثلاثة المعروفة) يتكون المدلول بسبب الأزمة الأصليّة التي تصيب الفاعل (الفصلُ بعيداً عن الأم عند بودلير، وتسمية السرقة عند جينيه): الأدب كخطاب، يكون الدال. والعلاقة بين الأزمة والخطاب تحدد العمل الأدبي [أو الفني] الذي هو دلالة. طبعاً هذه الترسيمة ثلاثية الأبعاد، مهما كان شكلها ثابتاً، لا تتحققُ بالطريقة نفسها: فلن نكرر كثيراً أنه لا يمكن أن يكون للسيميولوجيا وحدة إلاّ على مستوى الأشكال وليس على مستوى المضامين. مجالها محدود، وهي لا تركز إلاّ على لغةٍ واحدة، ولا تعرف (تخضع) سوى عملية واحدة هي القراءة أو فك الرموز.

في الأسطورة، نعثر على الترسيمة ثلاثية الأبعاد التي فرغتُ لتويّ من الحديث عنها وهي ترسيمة الدال، المدلول، والعلامة. لكن الأسطورة منظومةٌ خاصّةٌ لأنها تتكون انطلاقاً من سلسلةٍ سيميولوجية موجودة قبلها: إنها منظومة سيميولوجية ثانية. فما هي علامة (أي كلّ ترابطي ASSOEIATIF بين مفهوم وصورة) في المنظومة الأولى، يصبح مجرد دالٍ في المنظومة الثانية.

---

(1) : مفهوم الكلمة، من أكثر المفاهيم التي تناقشها الألسنية. ومع ذلك سأحتفظ به [أي مفهوم الكلمة] للتبسيط.

وهنا ينبغي التذكير بأن مواد الكلام الأسطوري (اللسان بالمعنى الحقيقي الصورة الضوئية، الرسم، المُلصق، الطقس، الشيء... إلخ). مهما اختلفت في البداية، وما أن تمسك الأسطورة بها، فإنها تعود لتصبح مجرّدً وظيفةً دالةً: ولا ترى الأسطورة في تلك المواد إلا مادة أولية. أما وحدتها، فتكمن في أنه تمّ اختزالها إلى مجرد قانونٍ لغويٍّ، وسواء تعلق الأمر بالكتابة الحرفيّة أم بالكتابة التصويرية، فالأسطورة لا ترى في هذا إلاّ كُلاً من العلامات، أو علامة شاملة، أو حداً نهائياً لسلسة سيميولوجيّة أولى. وهذا الحد النهائي هو الذي سيصبح حداً أولاً أو حداً جزئياً من المنظومة الموسعة التي كونها. كل شيء يجري كما لو أنّ الأسطورة تكشف درجةً من درجات المنظومة الشكليّة للدلالات الأولى. وبما أن هذا التحويل أساسي بالنسبة لتحليل الأسطورة، فسأمثله على النحو التالي - على اعتبار أن توسيع (فضأنةِ) الترسمية ليس هنا أكثر من مجرد استعارةٍ-:

<table>
<tr><td>1- مدلول
|
2- مدلول</td><td></td></tr>
<tr><td>3- علامة
1. دال</td><td>II. مدلول</td></tr>
<tr><td colspan="2">III. علامة</td></tr>
</table>

نرى أن الأسطورة تتضمن منظومتين سيميولوجيتين إحداهما مفكوكة DEBOITE بالنسبة للأخرى وهي المنظومة اللسانية، اللسان (أو صيغ التمثيل المتماثلة فيها)، والتي سأسميها اللغة - الموضوع، لأنها اللغة التي تدرك الأسطورة ذاتها فيها لتبني منظومتها الخاصة، والأسطورة نفسها، وسأسميها ما بعد اللغة (لغة على لغة) METALANGAGE لأنها لسان آخر نتحدث به عن اللسان الأول. حينما يفكر السيميولوجي في ما بعد اللغة فلن يعود

للتساؤل عن اللغة – الموضوع، ولا يبقى عليه سوى أخذ تفاصيل الترسيمة اللسانية بعين الاعتبار ومعرفة الحد الشامل أو العلامة الشاملة فيها، طالما أنّ هذا الحد سيُقرُّ بالأسطورة.

لهذا السبب يتهيأ السيميولوجي لمعالجة الكتابة والصورة بالطريقة نفسها: فما يدركه منهما هو أنهما علامتان تصلان إلى عتبة الأسطورة، وتضطلعان بالوظيفة الدالة نفسها، وكلتاهما تشكلان اللغة – الموضوع.

حان الوقت الآن لإعطاء مثال أو مثالين على الكلام الأسطوري، وسأستعير الأول من ملاحظة تعود إلى فاليري[1]: أنا تلميذٌ في الصف الخامس من مدرسة فرنسية. أفتح كتاب قواعد اللغة اللاتينية، وأقرأ جملة فيه مأخوذة عن إيسوب أو فيدرا QUIA EGO NOMINO LEW(*). أتوقف عن القراءة وأفكر: هذه الجملة تنطوي على غموض. فمن ناحية، معنى الكلمات فيها بسيط: لأنني أُدعى أسداً ومن جانبٍ آخر، الجملة كلها وُضعت لتعني لي شيئاً آخر» طالما أنها تتوجه إليّ بوصفي طالباً في الصف الخامس، فهي تقول لي بوضوح: أنا مثال قواعدي، هدفه إيضاح قاعدة التطابق المتعلقة بالمسند. حتى أنني مضطرٌ للاعتراف بأن الجملة لا تدلني أبداً على معناها، ولا تسعى إلا قليلاً، لكي تحدثني عن الأسد أو عن الطريقة التي يُسمى بها. إن دلالتها الحقيقية والأخيرة هي أن تفرض نفسها عليّ كوجود لتطابق المُسند. وأستخلص أنني أمام منظومة سيميولوجية خاصة (أدعى أسداً): أما ما تبقى، فالرسم الخيالي الشكلي يجري بشكلٍ صحيحٍ: فهناك مدلول (أنا مثال قواعدي) وهناك دلالة شاملة ليست سوى العلاقة المتبادلة بين الدال والمدلول، لأنه لا تسمية الأسد، ولا مثال القواعد قُدَّما إليَّ بشكلٍ منفصلٍ.

---

(1): TEL QUEL، ج2، ص191.

(*): عبارة مأخوذة عن فيدر (مسرحية لراسين -1677). أي الحق الذي يمنحه الأسد لنفسه ليأخذ الجزء الأول من الغنيمة. وتقال عن المغالاة في القوة والسلطة. وقد حاكى الناس عبارة راسين هذه فصارت تستخدم بنفس المعنى السابق أي، حصة الأسد [م].

والآن هاكم مثالاً آخر: أنا عند الحلاق، يقدم أحدهم لي عدداً من مجلة باري ماتش. على الغلاف، زنجي يرتدي زيّاً فرنسياً وهو يؤدي التحيّة العسكرية، عيناه مرفوعتان، مثبتتان، دون شكٍّ، على طيّةٍ من طيّات العلم ثلاثي الألوان [العلم الفرنسي]. هذا هو معنى الصورة. لكن، سواء أكنت ساذجاً أو لا، فإني أرى ما تدلني عليه: وهو أن فرنسا إمبراطورية عظيمة، وأن أبناءها جميعاً، دون تمييز في ألوانهم، يخدمون بأمانة تحت رايتها، وأنه ليس هناك من جوابٍ عن المشنعين على الاستعمار المزعوم، أفضل من حماسة هذا الأسود في خدمة مضطهدية المزعومين. وبالتالي أجدُ نفسي هنا أيضاً أمام منظومةٍ سيميولوجية مُضخمة: هناك دال يتكوَّن هو نفسه من منظومةٍ مسبقة (جنديٍ أسود يؤدي التحيةَ العسكرية الفرنسية)، وهناك مدلول (وهو هنا المزيج المتعمد بين الهوية الفرنسية والهوية العسكرية)، وأخيراً، هناك حُضورٌ للمدلول من خلال الدال. قبل الانتقال إلى تحليل كلّ حدّ من حدود المنظومة الأسطورية، من الملائم أن نتفق على المصطلح.

بعد أن صرنا نعرف الآن أنّ الدال يمكن النظر إليه، في الأسطورة، من خلال وجهتي نظر: كحدٍ نهائي في المنظومة اللسانيّة أو كحدٍ ابتدائي في المنظومة الأسطوريّة: لا بدّ لنا هنا من اسمين: على صعيد اللسان، أي الحد النهائي في المنظومة الأولى، سأطلق على الدال اسم معنى (أُسمَّى أسداً - زنجي يؤدي التحية العسكرية الفرنسية)، أما على صعيد الأسطورة فسأسميّه: شكلاً. أما بالنسبة للمدلول، فليس هناك غموضٌ محتملٌ: وسنترك له اسم مفهوم CONCEPT. الحدُ الثالث هو العلاقة المتبادلة بين الحدّين السابقين: وهو العلامة في المنظومة اللسانية. لكن ليس من الممكن اعتماد هذه الكلمة التي لا غموض فيها لأن الدال في الأسطورة (وهنا تكمن خصوصيَّته الرئيسة) مُشكلٌ مسبقاً من علامات اللسان. سأطلق على الحد الثالث من حدود الأسطورة اسم الدلالة: التسمية مُبررة هنا نظراً لأن الأسطورة تتمتع بوظيفةٍ مزدوجةٍ: فهي تدل وتشير، تُفهمُ وتعرض.

الشكل والمفهوم:

يظهر دال الأسطورة بشكلٍ مُبهمٍ: فهو معنى وشكل، في الآن ذاته، وهو مليء من جانبٍ وفارغ من جانبٍ آخر. والدال، بما هو معنى، يفترض قراءةً ما. فأنا أدركهُ بعينيّ، لأن له واقعاً حسياً SENSORIELLE (على عكس الدال اللساني الذي هو من طبيعةٍ نفسيةٍ بحتةٍ)، ويتمتع بغنى: فتسمية الأسد، وتحية الزنجي هما مجموعتان معقولتان، تتمتعان بمعقوليةٍ كافية، ونظراً لأن معنى الأسطورة هو كلّ من العلامات اللسانية، فلهُ قيمةٌ خاصةٌ به، لأنه جزءٌ من تاريخ، هو تاريخ الأسد، أو تاريخ الزنجي: في المعنى، هناك دلالة متكوِّنة بشكلٍ مسبق، ويمكنها أن تكتفي بذاتها، إذا لم تدركها الأسطورة ولم تجعل منها فجأة، شكلاً فارغاً، وطفيلياً. المعنى مكتملٌ مسبقاً، ويفترض معرفةً وماضياً وذاكرة ونظاماً تشبيهياً للوقائع والأفكار والقرارات.

حينما يتحول المعنى إلى شكل فإنه يُبعدُ إمكانيةَ حدوثه، إنه يُفرغ نفسه، ويصبح فقيراً، فيتبخرُ التاريخ ولا يبقى منه سوى الحرف، هنا، يوجد تحولٌ مُتناقضٌ في عمليات القراءة، واختزال غير عاديٍّ للمعنى إلى شكل وللعلامة اللسانية إلى دالٍّ أسطوريٍّ. لو حصرنا QUIAEGO NOMINOR LEO في منظومةٍ لسانيةٍ بحتة، لوجدت الجملة في هذا الحصر اتساعاً وغنى وتاريخاً: أنا حيوان، أسد، في بلدٍ ما، أعود من الصيد، يودون أن أقاسمهم فريستي سواء أكانت عجلة أم بقرة، أم عنزة، لكن وبما أنني الأقوى، فسأخصُّ نفسي بكل الحصص لأسبابٍ متعددة، أخرها، بكل بساطة هو أنني أسمَّى أسداً. لكن الجملة بوصفها شكلاً للأسطورة، فهي لم تعد تتضمن تقريباً أي شيء من هذا التاريخ الطويل. كان المعنى ينطوي على منظومةٍ كاملة من القيم: تاريخ وجغرافيا وأخلاق، وحيوانيّة وأدب، لكن الشكل أبعد كل هذه الثروة: وفقره الجديد يستدعي دلالة لتسدَّ عوزه. ينبغي إبعاد تاريخ الأسد كثيراً لترك المكان أمام مثال القواعد، وينبغي أن نضع سيرة الزنجي الذاتية بين قوسين، إذا رُمنا تحرير الصورة، وتهيئتها لاستقبال مدلولها.

لكن النقطة الأساسية في كل هذا، هي أن الشكل لا يلغي المعنى، وكل ما يفعله هو إفقاره، وإبعاده، وإبقاؤه تحت تصرفه. نعتقد أن المعنى سيموت لكنه موتٌ مع وقف التنفيذ: المعنى يفقد قيمته لكنه يحتفظ بالحياة التي سيتغذى منها شكل الأسطورة. وسيصبح المعنى بالنسبة للشكل بمثابة احتياطي تاريخي فوري، وكثروةٍ خاضعة، من الممكن استحضارها واستبعادها في شكلٍ من التناوب السريع: لا بدّ أن يستمر الشكل في استعادة جذور المعنى ويتغذى منه عينياً: ولا بدّ له خصوصاً، من أن يتمكن من الاختباء فيه. لعبة «الاستخفاء» الهامة هذه بين المعنى والشكل هي التي تُحدد الأسطورة. شكل الأسطورة ليس رمزاً: فالزنجي الذي يؤدي التحية ليس رمزاً للإمبراطورية الفرنسية، وحضوره أكثر من أن يكون رمزاً، إنه صورةٌ غنيّةٌ، معيشة وعفوية وبريئة، لا تناقش، لكن في الوقت ذاته هذا الحضور هو حضورٌ خاضعٌ، جُعل كما لو كان شفافاً، إنه يتراجع قليلاً، ويتواطأ مع مفهوم يأتيه مُسلحاً، هو مفهوم الامبريالية IMPERIALITE الفرنسية: إنه يتحول إلى حضورٍ مُستعارٍ.

لنرّ الآن إلى المدلول: ذلك التاريخ الذي يدور بعيداً عن الشكل، هو المفهوم الذي سيستوعبهُ كله. المفهوم مُحدد بذاته: فهو تاريخيّ وقصدي في آنٍ معاً. إنه الحافز الذي يحفزّ الأسطورة على التكاثر: فتقديم الأمثلة EXEMPLARITE القواعدية، والامبريالية الفرنسية هما المحرض ذاته للأسطورة. المفهوم يُعيد سلسلة من العلل والمعلولات، والبواعث والمقاصد. والمفهوم، على عكس الشكل، ليس مجرداً: إنه مليءٌ بالحالة. بفضل المفهوم، ينزرع تاريخ جديد بأكمله في الأسطورة: في تسمية الأسد، وهي التي كانت مُفرغة قبلاً من جواز وقوعها، ومثال القواعد سيستحضر وجودي كلهُ: الزمن، الذي يجعلني أولدُ في عصر يتمُ فيه تدريس القواعد اللاتينية. التاريخ الذي يميزني عن طريق لعبة التمييز الاجتماعي، الأطفال لا يتعلمون اللغة اللاتينية. التقليد التربوي الذي يدفع إلى اختيار هذا المثال عند إيسوب أو عند فيدرو عاداتي اللغوية الخاصة بي، التي ترى في مُطابقة المُسند شيئاً

مهماً، جديراً بأن يُبرز. وكذا الأمر بالنسبة للزنجي المحيي، فإذا كان شكلاً، فالمعنى مُقصرٌ عنه، وهو معنى ضعيف ومعزول. وإذا كان مفهوماً [أي الزنجي] للامبريالية الفرنسية، فها هو قد رُبط من جديد بشمولية العالم، وبالتاريخ العام لفرنسا، بمغامراتها الاستعمارية وصعوباتها الحاليّة.

الحقيقة أن ما يتمُ استثماره في المفهوم هو معرفةٌ معينةٌ بالواقع وليس الواقع تماماً. حينما تنتقل الصورة من المعنى إلى الشكل، فإنها تفقد شيئاً من المعرفة، لكي تستقبل معرفة المفهوم بشكلٍ أفضل. الحقيقة أن المعرفة: المُتضمنة في المفهوم الأسطوري هي معرفةٌ مُشوشةٌ تتكون من تداعيات هشة وغير محدودة، ولا بدّ من التشديد على هذه الصفة المفتوحة للمفهوم. إنه ليس جوهراً مجرداً، أبداً، ولا مطهَّراً، بل هو تكثيف غير متجانس وغير مستقر، وسديمي. ووحدته وتجانسه سببهما الوظيفة بشكلٍ خاصٍ.

بهذا المعنى يمكننا القول: إن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أن يكون مخصصاً: فالمثال على قاعدة تخصُ رتبةً محددةً من التلاميذ، والامبريالية الفرنسية عليها أن تؤثر بمجموعة معينة من القراء وليس بمجموعةٍ أخرى: والمفهوم يستجيب بدقَّةٍ لوظيفةٍ ما، ويتحدد بوصفه اتجاهاً. وهذا لا يعوزه استدعاء الدال من منظومةٍ سيميولوجيّةٍ أخرى، مثل الفرويدية. فعند فرويد يكون الحد الثاني من المنظومة هو المعنى المستتر (المضمون) للحلم أو للهفوة أو للعصاب. ويشير فرويد بوضوح إلى أن المعنى الثاني للسلوك هو معناه الحقيقي أي المعنى المخصص لحالةٍ مكتملةٍ وعميقةٍ. وهو، كما الحال بالنسبة للمفهوم الأسطوري، مقصد السلوك نفسه.

يمكن أن يكون للمدلول عدة دالات: وهذه حالة المدلول اللساني والمدلول التحليلي النفسي بشكلٍ خاصٍ. وهذا أيضاً هو حال المفهوم الأسطوري الذي له تحت تصرفه مجموعة غير مُحددة من الدالات: فباستطاعتي أن أجد ألف جملة لاتينية تُحضر لي مطابقة المسند ويمكنني إيجاد ألف صورة تدلني على الامبريالية الفرنسية. وهذا يعني من الناحية

الكميّة أن المفهوم أفقر من الدال. لأنه. في أغلب الأحيان لا يقوم إلا بتمثيل نفسه. من الشكل إلى المفهوم، الفقر والغنى يتناسبان عكسياً. فالفقر النوعي للشكل الحامل لمعنى مُبسط يرتبط بغنى مفتوح على مجمل التاريخ، وبالوفرة الكميّة للأشكال يرتبط عددٌ محدودٌ من المفاهيم. إن تكرار المفهوم هذا عبر أشكالٍ مختلفةٍ له قيمة كبيرة بالنسبة للباحث في الأساطير. لأن هذا التكرار يتيح لنا فكّ رموز الأسطورة. إنه إصرار سلوكٍ يسلّمُ مقصدهُ وهذا يؤكد عدم وجود علاقة مُنتظمة بين حجم المدلول وحجم الدال. وهذه العلاقة تكون مُوزعة بالتساوي في اللسان، ولا تتجاوز الكلمة أبداً، أو على الأقل، لا تتجاوز الوحدة الملموسة. أما في الأسطورة فيمكن للمفهوم أن يمتد عبر مساحة واسعة للدال. فمثلاً، قد يكون كتاب بأكمله دالاً لمفهومٍ واحد. وبالعكس، فقد يستخدم شكلاً صغيراً (كلمة، حركة، حتى لو كانت جانبيةً شريطة أن تكون ملحوظة) كدالٍ لمفهومٍ متضخمٍ لقصة تاريخيّة غنيّة، ومع أن هذا التوزع غير المتوازن بين الدال والمدلول قد لا يكون عادياً، فهو ليس خاصاً بالأسطورة. فعند، فرويد، على سبيل المثال، الهفوة تشكل دالاً دقتهُ لا تتناسب مع المعنى الحقيقي الذي تخرج عنه.

قلت: إنه لا ثبات في المفاهيم الأسطورية: لأنها قد تنضبُ، وتتحلل وتتلاشى نهائياً. ولأن المفاهيم تاريخيّة، فإن التاريخ قادرٌ، وبسهولة على إلغائها. وعدم الاستقرار هذا يضطرُ الباحث في الأساطير إلى استخدام مُصطلحيّة مناسبة، أودُ أن أقول عنها كلمة هنا لأنها غالباً ما تشكل مصدراً للسخرية: وأقصد بهذا الاشتقاقية NEOLOGISME. المفهوم هو أحد العناصر المكونّة للأسطورة. فإذا رَغبتُ في تفكيك رموز الأساطير، فلا بدّ أن أكون قادراً على تسمية المفاهيم. القاموس بوسعه أن يقدم لي بعضاً من هذه المفاهيم مثل: الطيبة، الإحسان، الصحة، الإنسانية... إلخ. لكن بما القاموس هو الذي يقدم لي هذه المفاهيم. فهي ليست مفاهيم تاريخيّة. لكن ما أنا بحاجته، هو المفاهيم الزائلة والمربوطة وهنا لا محيدَ عن الاشتقاقية. الصين

هي شيء. ومنذ مدة ليست بالبعيدة، كان أحد البورجوازيين الفرنسيين الصغار يكوّن عنها فكرة مختلفة، حيث تحدث عنها على أنها مزيج خاص من الأجراس، ومركبات الجرّ وأماكن تدخين الأفيون. إزاء هذا ليس هناك من كلمة أخرى نستخدمها غير الصينيانية la sinite أليس هذا جميلاً؟ وليعزّي المرء نفسه، على الأقل، من خلال اعترافه بأن الاشتقاقيّة المفهوميّة ليست أبداً عشوائية. لأنها مبنيّةٌ على قاعدةٍ تناسبيّةٍ معقولةٍ جداً[1].

الدلالة:

في السيميولوجيا، نعرف، أن الحدّ الثالث هو الترابط بين الحدّين الأولين. وهو الحدُ الوحيد الذي يُسمح برؤيته بشكلٍ مليءٍ وكاملٍ، وهو الوحيد المُستهلك بشكلٍ فعليٍّ. وقد سميّته: الدلالة. ونرى أن الدلالة هي الأسطورة نفسها، مثلما أنّ العلامة السوسيرية هي الكلمة (أو بشكلٍ أدقّ: الماهيّة الملموسة). لكن قبل أن نتحدث عن مواصفات الدلالة، علينا أن نفكر قليلاً بالشكل الذي تُحضِّر نفسها به، أي بأشكال الترابط المتبادل بين المفهوم وبين الشكل الأسطوري.

تنبغي الإشارة أولاً إلى أن الحدَّين الأولين في الأسطورة هما حدّان واضحان تماماً (على عكس ما يجري في منظوماتٍ سيميولوجيّةٍ أخرى): فالواحد منهما ليس «مختبئاً خلف الآخر، إنهما مُعطيان هنا دفعةً واحدةً» (ليس الواحد هنا والآخر هناك). ومهما بدا هذا الأمر متناقضاً، فالأسطورة لا تخفي شيئاً. لأنّ وظيفتها التحريف وليس الإخفاء. وليس هناك أي استتار للمفهوم بالنسبة إلى الشكل: فلا حاجة، على الإطلاق، إلى اللاوعي لتفسير الأسطورة. طبعاً. نحن إزاء نمطين مختلفين للظهور: فحضور الشكل هو حضورٌ تامٌ (حرفي) ومباشر، وهو، فضلاً عن ذلك، حضورٌ واسعٌ، والسبب في

(1): لاتيني / لاتينيّة= باسك/س،س= باسكيّة.

ذلك - ولطالما كررناه - يعود إلى الطبيعة اللغوية للدال الأسطوري: وباعتباره يتكون من معنى مرسوم سلفاً، فهو لا يستطيع تقديم نفسه إلا عبرَ مادةٍ ما (بينما في اللسان يظل الدال نفسياً). في حالة الأسطورة الشفويّة، يكون هذا الاتساع أفقياً = خطيّاً «ذلك لأني أُسمّى أسداً». وفي حالة الأسطورة المرئيّة، يكون الاتساع مُتعدد الأبعاد (بزة الزنجي في المركز، وأسود الوجه في الأعلى، والتحيّة العسكرية إلى اليسار... إلخ). إذن لعناصر الشكل علاقات مكانٍ وتجاورٍ فيما بينها: وصيغة حضور الشكل تكون صيغةً مكانيةً. أما المفهوم، فيقدمُ نفسه بشكلٍ شموليٍ، وهو نوع من السديم، وتكثيف مشوش، إلى حدٍّ ما، للمعرفة. عناصره ناشطة فيما بينها بعلاقاتٍ ترابطيّة: والمفهوم لا يحمله الاتساع بل العمق (وقد تظل هذه الاستعارة مكانية): وصيغة حضوره صيغة تذكرية.

العلاقة التي تربط مفهوم الأسطورة بالمعنى هي أساساً علاقةُ تحريف. وهنا نعثر على تشابهٍ شكليٍ ما مع منظومة سيميولوجية مركبة كمنظومة التحليلات النفسية. ومثلما يعتبر فرويد أنّ المعنى المستتر للسلوك يحرّف معناه الظاهر كذلك فإنّ المفهوم في الأسطورة يحرّف المعنى. طبعاً هذا التحريف لا يكون مُمكناً إلاّ لأن شكل الأسطورة يتكوّن أساساً من معنى لُغوي. في منظومةٍ بسيطةٍ كمنظومة اللسان، لا يستطيع المدلول أن يحرّف أي شيءٍ، لأن الدالَّ الفارغ والعشوائي لا يبدي إزاءه أيّ نوعٍ من المقاومة، لكن، هنا، كلّ شيءٍ مختلف: فللدال وجهان إلى حد ما: الأول ممتلىء والثاني فارغ، وهو الشكل (ذلك لأني أُسمّى أسداً، زنجي -جندي- فرنسي-مؤدياً-التحية-لـ-العلم-الثلاثي الألوان). إن ما يقوم المفهوم بتحريفه هو الوجه الممتلىء، أي المعنى: فقد حُرِّم كلّ من الأسد والزنجي من تاريخهما بسبب تحولهما إلى حركتين. وما يقوم المثال EXEMPLARITE اللاتينيّ بتحريفه، هو تسمية الأسد بكلّ ما ينطوي عليه حضوره من لُزوم. وتلك الامبريالية الفرنسيّة المضطربة، هي أيضاً لغة أولى وخطاب حقيقي FACTUEL يقصُ على تحية

الزنجي المرتدي زيَّه العسكري. لكن هذا التحريف لا يُعدّ إلغاء: فلأسد والزنجي يبقيان هناك؛ لأن المفهوم بحاجة إليهما، ونحن نبترهما نصفياً، وننزع عنهما الذاكرة وليس الوجود: فهما عنيدان، ومتجذران بصمت، وثرثاران، إنهما كلامٌ جاهزٌ تماماً لخدمة المفهوم. المفهوم يحرِّف المعنى تماماً لكنه لا يلغيه: والكلمة توضح هذا التناقض: أي تُغرِّبهُ.

ذلك أنه ينبغي أن نتذكر دائماً أن الأسطورة منظومة مزدوجة: ينتج في داخلها نوعٌ من كُليّة الحضور: فبداية الأسطورة تتكوَّن بوصول المعنى: لكي أحتفظ باستعارةٍ مكانيّة -سبق وأشرت إلى طابعها التقريبي أقول: إن دلالة الأسطورة تتشكل عن طريق نوع من الدوارة المستمرة في دورانها، والتي تُناوبُ معنى الدال مع شكله. إنها [الدلالة] لغةٌ -موضوعٌ وما وراء - لغة، وهي تماماً وعيٌ دالٌ، ووعي خالق للصور، وهذا التناوب يقوم المفهوم بالتقاطه إلى حدٍ ما، فيستخدمه كدالٍ مُبهم، عقلي وخيالي، عشوائي وطبيعي في الوقت نفسه.

لاأريد أن أفرض مسبقاً متطلبات أخلاقية لمثل هذه الآلية. لكني لن أخرجَ بتحليلٍ موضوعيٍ إذا جعلتكم تلاحظون أن كُليّة حضور الدال في الأسطورة يعيد تماماً إظهار فيزيائيّة الذريعة ALIBI (ونحن نعرف أن هذه العبارة هي عبارةٌ مكانيّةٌ): في الذريعة أيضاً، هناك مكانٌ ممتلىء ومكان فارغ منشوطان بعلاقةٍ ماهيةٍ IDENTITE سلبيّة («لستُ حيث تعتقدون أنني موجود. بل أنا حيث تعتقدون بأنني لا أكون»). لكن الذريعة العادية (البوليسيّة مثلاً) لها حدٌ، يقوم الواقع بإيقافها في لحظةٍ مُعينة، عن الدوران. الأسطورة قيمةٌ، لا تشكل الحقيقة تتويجاً لها، ولا شيء يمنعها من أن تكون ذريعةً أبديةً: يكفي أن يكون لدالها وجهان حتى تمتلك [مكاناً] آخر بعيداً. والمعنى موجودٌ دائماً ليعرض الشكل. والشكل دائماً موجود لإبعاد المعنى. وليس في هذا أبداً أي تناقضٍ أو صراعٍ، أو انفجار بين المعنى والشكل: إنهما لا يتواجدان أبداً في النقطة نفسها وبالطريقة نفسها، إذا كنتُ في سيارة. أتأمل المنظر عبر الزجاج: فأنا أستطيع بإرادتي التركيز إما على الزجاج، أو على المنظر: فتارة

أدرك حضور الزجاج وبُعد المنظر، وطوراً، على العكس، أدرك شفافية الزجاج وعمق المنظر، لكن نتيجة هذا التناوب تظلُّ ثابتةً: فالزجاج بالنسبة إليَّ يظل حاضراً وفارغاً، والمنظر سيكون غير واقعي ومليئاً في الوقت نفسه، وهكذا في الدال الأسطوري: حيث الشكل فيه فارغ والمعنى غائب ومع ذلك يظلُّ مليئاً. ولا يمكنني الاندهاش من هذا التناقض، إذا أوقفت بإرادتي، دوّارة الشكل والمعنى هذه، وإذا ركزّت على أيٍّ واحدٍ منهما كما أُركزُ على شيءٍ مميزٍ في الآخر، أو إذا طبقّت طريقة تفكيكٍ إحصائية، وباختصار، إذا عاندتُ ديناميتها: وبكلمة، إذ انتقلت من حالة قارىء الأسطورة إلى حالة عالم الأساطير. إن ازدواجية الدال هذه هي التي ستحدد أيضاً صفات الدلالة، وصرنا من الآن فصاعداً نعرف أن الأسطورة كلامٌ يحدده مقصدها (أنا مثالٌ قواعديٌّ) أكثر مما يحدده حرفها (أُسمى أسداً). ومع أن المقصد فيه، إلى حدٍ ما، جامدٌ ومُطهّر ومُخلّد، ومُغّيب من قبل الحرف (الامبرايالية الفرنسية؟ إنها مجرد واقعة: هذا الزنجي الطيب الذي يؤدي التحية كواحدٍ من أولادنا). هذا الغموض المكوِّن للكلام الأسطوري سيُرتب على الدلالة نتيجتين: لأنها ستقدم نفسها كإشارةٍ، وكخلاصة في الوقت نفسه.

للأسطورة صفةٌ أمريّةٌ: استدعائية: وهي بانطلاقها من مفهومٍ تاريخيٍّ، وانبثاقها مباشرةً من كُليّة الحضور (حصة اللاتينية، الامبريالية المُهدّدة)، فإنها بذلك تقصدني: تستدير نحوي، فأعاني من قوة مقصدها، وتضطرني إلى تلقي غموضها التوسعيّ. فإذا قمتُ بنزهة، مثلاً، في منطقة الباسك الاسبانية[1]. لا شك أني سألاحظ أن البيوت تشترك في وحدة هندسيّةٍ معمارية، وبأسلوبٍ واحد، يُلزمُني بحسبان أن البيت الباسكي نتاجٌ أنني محدد. ومع ذلك فلا أحس بأني معنّي، شخصياً. ولا تأثرت بهذا الأسلوب الموحدّ، كل ما أراه أنه هناك، لا يدعوني، ولا يثيرني لكي أُسميّه، إلا

(1): أقول: اسباني، لأن الصعود البورجوازي الصغير في فرنسا ساهم بازدهار هندسة «أسطورية» كاملة بالنسبة للدارة الباسكيّة.

إذا فكرت في إدخاله ضمن لوحة السكن الريفي. أما إذا كنتُ في المنطقة الباريسيّة، ولمحت على طرف شارع غامبيتا أو شارع جان جوريس، دارةً أنيقة بيضاء، ذات قرميدٍ أحمر ونجارةٍ سمراء وأهداب سقفها غير متناظر، وواجهتها مدعمّة، عندما ألمحها يبدو لي أنني أتلقى دعوةً مُلحة وشخصيّةً لتسمية هذا الشيء بأنه دارةٌ باسكيّةٌ بل أكثر من هذا أرى فيها الماهيّة الباسكية نفسها. ذلك لأن المفهوم هنا يتبدى لي في تحصيصه كله: إنه يسعى إليَّ ليضطرني للتعرف على مجموع المقاصد التي كانت له سبباً، ووضعته هنا كإشارة لقصة فرديّة، وكمناجاةٍ وتواطؤٍ. إنه نداءٌ حقيقيٌ يوجهه إلى مالكي الدارة، ولكي يكون هذا النداء أكثر أمريّةً فقد رضخَ لكل أنواع التفقير: كل ما كان يدل - البيت الباسكي في نظام التكنولوجيا: المستودع، السلم الخارجي، برج الحمام... إلخ. كل هذا سقط، ولم يبقَ منه سوى إشارة لا يمكن النقاش فيها. وصارت مخاطبة الشعور ADHOMINATION جليّة (صريحة) لدرجة يبدو لي معها أن هذه الدارة قد بُنيت فوراً من أجلي، كشيءٍ سحري انبثق في حاضري دون أثر لأيَّة قصة أنتجتهُ.

ذلك لأنّ هذا الكلامَ الاستدعائي، هو في الوقت نفسه كلام مُتجمِّد: ففي لحظة وصوله إليّ، توقف، وصار يدور حول نفسه، ليلحق بالعموميّة، إنه [الكلام] يرتعد، ويبيضُ ثم يبرىء نفسه. إن تملك المفهوم يجد نفسه فجأة وقد أبعدته حرفيّة المعنى. هنا نوع من التوقف بالمعنى الفيزيائي والقانوني للكلمة: الامبريالية الفرنسية تدين الزنجي الذي يؤدي التحيّة؛ لأنه مجرد دالٍّ أداتيّ، والزنجي يدعوني باسم الامبريالية الفرنسيّة، لكن، في اللحظة نفسها فإن تحية الزنجي تتعمق، وتزعجُ نفسها وتتجمد في حيثيّة أبدية هدفها تأسيس الامبريالية الفرنسية. على سطح اللغة، هناك شيءٌ ما يتوقف عن الحركة: استخدام الدلالة هناك، متربص خلف الحدث، يوصل إليه مظهراً إبلاغياً، لكن في الوقت نفسه، فإن الحدث يشكل القصد، ويسبب له ما يشبه ضيق الثبات: إنه يجمدّه لكي يبرأه. ذلك لأنّ الأسطورة كلام مسروق ومُعاد.

لكن، الكلام الذي قلناه لا يعود تماماً ذلك الذي اختلسناه: إذ حينما نقوله، فإننا لا نعيده تماماً إلى مكانه. هذه الخُلسة السريعة، هذه اللحظة العابرة من التزييف، هي التي تكوِّن المظهر المرتجف للكلام الأسطوري[1].

بقي أن نعاين العنصر الأخير من عناصر الدلالة، وهو المُعَلّل. نعرف أن العلامة في اللسان، اعتباطيّة: لا شيء يُجبر («بشكل طبيعي») الصورة السمعيّة، شجرةٌ لأن تدل على مفهوم شجرة: العلامة، هنا، غير مُعلّلة. مع ذلك، فللاعتباطي هذا حدود ترتبط بالعلاقات الترابطيّة للكلمة: يمكن للسان انتاج جزء من العلامة وذلك بالقياس إلى علامات أخرى (نقول، مثلاً، AIMABLE = محبوب وليس AMABLE، وذلك بالقياس إلى AIME). أما الدلالة الأسطورية فليست أبداً عشوائية تماماً، فهي معللة دائماً، وتتضمن حتماً شيئاً من القياس. حتى يلتقي المثال اللاتينيّ بتسمية الأسد، لا بدّ من قياس، هو مطابقة المسند ATTRIBUT، ولكي تدرك الامبريالية الفرنسية الزنجي الذي يؤدي التحيّة لا بدّ من التشابه بين تحيّة الزنجي وتحيّة الجندي الفرنسي، التعليل ضروري لازدواجية الأسطورة، والأسطورة تلعبُ على قياس المعنى والشكل: إذ لا أسطورة بدون شكلٍ معللٍ. ولكي نفهم قوة تعليل الأسطورة، يكفي أن نفكر قليلاً بجالةٍ قصوى: أمامي مجموعة من الأشياء، وهي في حالة فوضى بحيث لا أجد لها أيّ معنى، قد يبدو أن الشكل هنا، بما أنه يفتقر إلى معنى أولي، لا يستطيع تجذير قياسه في أي مكانٍ، وأن

(1) : من وجهة نظر أخلاقيّة، ما يزعج في الأسطورة هو أن شكلها غير مُعلل. إذ لو كانت هناك «صحة» للغة، فذلك بسبب اعتباطيّة العلامة، ما يُنفّرُ في الأسطورة هو الاستعانة بطبيعة مُزيفة وهو «بذخ» الأشكال الدالة، كما في تلك الأشياء التي تزين فائدتها بمظهر طبيعي، إن إرادة إثقال الدلالة بكفالة الطبيعة تسبب نوعاً من الغثيان: الأسطورة غنية جداً، وما يفيض فيها، هو تعليلها، هذا التنفير هو نفسه الذي أشعر به أمام الفنون التي لا تريد الاختيار بين الطبيعة PHYSIS والطبيعة المضادة ANTI-PHYSIS، فتستخدم الأول كمثال والثانية كتوفير. أخلاقياً هناك نوع من الضعة بالتلاعب في هاتين اللوحتين (الجدولين).

الأسطورة مستحيلةٌ، لكن ما يمكن للأسطورة أن تقدمه للقراءة باستمرار، هي الفوضى نفسها : فقد تعطي العبث دلالة ما وتحوّل العبث إلى أسطورة، وهذا ما يحدث حينما يقوم الحسُ السليم بأسطرة ما وراء الواقع (السريالي)، مثلاً : حتى غياب التعليل لا يضايق الأسطورة، لأنّ هذا الغياب نفسه سيكون مُوضحاً بما يكفي ليصبح مقروءاً : أخيراً، فإن غياب التعليل سيتحول إلى تعليلٍ ثانٍ، فتعود الأسطورة إلى حالها .

التعليل أمرٌ حتميٌ، لكنه يظل مبعثراً جداً . أولاً التعليل ليس «طبيعياً»: القصة هي التي تقدّم للشكل قياساته . ومن جانب آخر، القياس بين المعنى والمفهوم لا يكون أبداً إلا جزئياً : فالشكل يحمل كثيراً من المُشابهات ولا يحتفظ إلاّ ببعضها : إنه يحتفظ بالسقف المائل، والعوارض البارزة في الدارة الباسكيّة، ويهمل السلم والمستودع والزنجار، وما إلى ذلك. وينبغي حتى الذهاب إلى أبعد من هذا : الصورة الشاملة قد تستبعد الأسطورة، أو، على الأقل، قد تضطرها إلى ألا تحتفظ إلاّ بشموليتها فيها : هذه الحالة الأخيرة تنطبق على حالة الدهان السيء، القائم كله على أسطورة «الملآن» و«المُنتهي» (إنها الحالة المعاكسة، لكنها المناظرة لأسطورة العبث: هنا، الشكل يؤسطرُ «غياباً»، وهناك يؤسطر الملآن جداً). لكن، عموماً، الأسطورة تفضّل العمل من خلال الاستعانة بصورٍ فقيرةٍ، ناقصة، حيث أُزيل دسم المعنى تماماً . فصار جاهزاً لاستقبال دلالة ما : االكاريكاتير، المحاكاة، الرموز...... إلخ، أخيراً يتم اختيار التعليل من جملة تعليلات أخرى ممكنة: فقد أُعطي الامبريالية الفرنسية دالات غير تحية الزنجي العسكرية: جنرال فرنسي يقوم بوضع وسامٍ على صدر سنغالي أكتعٍ، راهبة تقدم فنجاناً من الزهورات لجَدْي مريض، معلم أبيض يعلم زنوجاً صغاراً وهم في حالة الانتباه التام: الصحافة تتكفل كلَّ يومٍ بإبراز أن احتياطي الدالات الأسطورية يظل معيناً لا ينضب.

هناك مقارنة من شأنها إيضاح الدلالة الأسطورية، وهي لا أقل ولا أكثر من اعتباطيّة الرمز الكتابي IDEOGRAMME. الأسطورة منظومة كتابةٍ

رمزية بحتة، حيث تظلُ الأشكال معلقةً من خلال المفهوم الذي تمثلهُ، دون أن تتمكن، مع ذلك، من تغطية شموليته التمثيلية، ومثلما أن الكتابة الرمزية قد هجرت، تاريخياً، المفهوم بشكل تدريجي لتتشارك مع الصوت SON، معلّقة نفسها شيئاً فشيئاً، كذلك يمكن التعرف على نضوب الأسطورة من خلال اعتباطيّة دلالتها: موليير كلُه معلقٌ في ياقة طبيبٍ.

قراءة الأسطورة وفك رموزها:

كيف يتمُ استقبال الأسطورة؟ هنا ينبغي العودة مرة أخرى، إلى ازدواجية دالها، الذي هو معنى وشكل في الآن ذاته. وتبعاً لتركيزي على هذا الدال أو ذاك أو على الاثنين معاً. فإني سأُنتجُ أنماطاً مختلفةً للقراءة[1].

1- إذا ركزّتُ على دالٍ فارغٍ، فإني أترك المفهوم يملأ شكل الأسطورة دون غموضٍ، وأجد نفسي أمام منظومةٍ جديدةٍ حيث تعود الدلالة لتصبح حرفيّة: فالزنجي الذي يحيّي، هو مثال على الامبريالية الفرنسيّة، إنه رمزُها. هذه الطريقة في التركيز هي، على سبيل المثال، طريقة مُنتج الأسطورة، وكالمحرّر الصحفي الذي يبدأ بمفهومٍ ثم يبحث له عن شكلٍ[2].

2- إذا ركزت على دالٍ ممتلىء، أميّز فيه المعنى من الشكل بوضوح، وبالتالي التحريف الذي يسببه الشكل للمعنى، فإني بهذا أفكُ دلالة الأسطورة، وأستقبلها كتزييف: فالزنجي الذي يؤدي التحيّة يصبح ذريعة للامبرياليّة الفرنسيّة، وهذا النمط من التركيز هو نمط عالِم الأساطير: الذي يفك رمز الأسطورة، ويفهم التحريف.

3- أخيراً، إذا ركزت على دالِّ الأسطورة كما لو أركز على كلّ مُركب من

---

(1) : حرية التركيز ليست قضية سيميولوجية، لأنها ترتبط بالوضع المادي للموضع.

(2) : نتلقى تسمية الأسد كمجرد مثال عن القواعد اللاتينيّة لأننا، وباعتبارنا أشخاصاً كباراً، نكون في موقف إبداعي إزاءه. سأعود لاحقاً إلى قيمة السياق في هذا الرسم الذهني الأسطوري.

المعنـى والـشكل، فـسأتلقى عنـدها دلالـةً مبهمـةً، وأسـتجيب للآليّـة المكوِّنـة للأسطورة، ولديناميتها وأصبح قارئاً للأسطورة: والزنجي الذي يؤدي التحيّة لا يعود مثالاً ولا رمزاً، ولا ذريعةً بل حضور الامبريالية الفرنسيّة نفسه.

التركيـزان الأوليـان لهمـا طـابع سـكوني، تحليلـي. إنهمـا يحطمـان الأسطورة إما بالإعلان عن قصدها، وإما بفضح هذا القصد: التركيز الأول وقحٌ. أما الثاني فهو مُعيد للرصد. أما التركيز الثالث فهو دينامي، يستهلك الأسطورة تبعاً لغايات بنيتها: القارىء يعيش الأسطورة على شكل قصةٍ حقيقيةٍ وغير واقعيّة في الوقت نفسه.

إذا شئنا ربط الرسم الذهني SCHEME الأسطوري بقصة عامة، وتفسير الكيفيّة التي يستجيب من خلالها لمصلحة مجتمعٍ محددٍ، أي، باختصار، إذا شئنا الانتقال من السيميولوجيا إلى الايديولوجيا، فلا بدّ من أن نضع أنفسنا في مستوى التركيز الثالث: إذ على قارىء الأسطورة نفسه تقع مسؤولية الكشف عن وظيفتها الأساسيّة. كيف يستقبل هذا القارىء الأسطورة اليوم؟ فإذا استقبلها بطريقةٍ بريئةٍ، فما الغاية من اقتراحها عليه؟. وإذا قرأها بإمعان، كما يفعل عالم الأساطير، فما قيمة الذريعة المعروضة؟ إذا كان قارىء الأسطورة لا يرى الامبريالية الفرنسيّة من خلال تحيّة الزنجي، كان من غير المفيد تحميل الصورة بهذا، أما إذا رآها، فلا تعود الأسطورة أكثر من اقتراحٍ سياسيٍ مُعلنٌ عنه بكل أمانة. وباختصار، إما أن قصد الأسطورة كان غامضاً جداً بحيث فقد فاعليته، وإما أنه كان واضحاً جداً بحيث صدقناه. وفي الحالتين، أين هو الغموض يا ترى؟

ليس هذا سوى خيارٌ مزيّفٌ. الأسطورة لاتخفي شيئاً ولا تفضحُ عن شيء: إنها تحرّف. الأسطورة ليست كذبة ولا اعترافاً: إنها انحراف. إذا ما وضعت الأسطورة أمام هذا الخيار الذي تحدثت عنه لتوي، فإنها ستجد مخرجاً ثالثاً. وإذا خضعت لأحد هذين التركيزين الأولين، فهي مهددة بالزوال، لكنها تُنقذُ نفسها عن طريق تسويةٍ ما، وهي نفسها هذه التسوية:

إذا تكفلت الأسطورة «بنقل» مفهومٍ مُتعمّدٍ، فإنها لن تجد في اللغة سوى الخيانة، لأنّ اللغة لا يسعها إلا محو المفهوم إذا قامت بتغطيته أو فضحه أو إذا صرّحت عنه. وتكوين منظومة سيميولوجية ثانية يسمح للأسطورة بالخروج من هذا المأزق: فإذا أُحرجت على كشف المفهوم أو على تصفيته، فإنها تلجأ إلى تطبيعه.

ها قد وصلنا الآن إلى مبدأ الأسطورة نفسه: وهو المبدأ الذي يحوّل التاريخ إلى طبيعةٍ. وبتنا نفهم الآن لماذا، بنظر مُستهلك الأساطير، يظل مقصد المفهوم وتوجيهه للمشاعر ADHOMINATION واضحاً دون أن يكون مع ذلك مهتماً: إن السبب الذي يدفع إلى تلفظ الكلام الأسطوري هو سببٌ واضحٌ تماماً، لكنه يرتجف حينما يكون في الطبيعة. إنه لا يُقرأ كباعث، إنما كسبب. فإذا قرأت الزنجي -المحيّي كمجرد رمزٍ للامبريالية عليّ أن أتنازل عن واقع الصورة، لأن قيمتها تنخفض حينما تتحول [الصورة] إلى أداةٍ. وعلى العكس، إذا حلّلت تحية الزنجي على أنها ذريعةٌ للاستعمارية فإنني بهذا أبيدُ حتماً الصورة، راضخاً بذلك لباعثها، لكن المخرج يختلف بالنسبة لقارىء الأسطورة: إذ كل شيء يجري كما لو كانت الصورة تحرّض المفهوم بشكلٍ طبيعيٍ، وكما لو كان الدالُ يؤسسُ المدلول: الأسطورة موجودةٌ ابتداءً من اللحظة المحددة التي تنتقل فيها الامبريالية إلى حالة الطبيعة: الأسطورة كلام مُبرّر بشكلٍ بالغ الإفراط.

وهذا مثال جديد من شأنه إفهامكم بشكلٍ واضحٍ الكيفيّة التي يعقلُ قارىء الأسطورة من خلالها المدلول عن طريق الدال. نحن في شهر تموز، أمامي في صحيفة فرانس -سوار عنوان عريض أقرأه: أسعار: أول هبوط خضار: بداية الانخفاض.

لنُعد سريعاً رسم المنظومة السيميولوجية لهذا العنوان: المثال عبارة عن جملةٍ، والمنظومة الأولى هي منظومةٌ لسانيةٌ بحتةٌ. دال المنظومة الثانية يتكوّن هنا من عددٍ من الطوارىء ACCIDENTS المُعجميّة (الكلمات: أول،

بداية، الـ [انخفاض])، أو الطباعية: الأحرف الضخمة للعنوان العريض (مانشيت)، هناك حيث يستقبل القارىء عادةً أخبار عواصم العالم. المدلول أو المفهوم، هو الذي لا بدّ من تسميته باسمٍ مشتقٍ غريبٍ لكنه لازمٌ وهو الحكوميّة LA COUVERNEMENTALITE، أي الحكومة كما تتصورها الصحافة الكبرى كجوهر فعاليّة. ودلالة الأسطورة تلحق ذلك بشكلٍ واضحٍ: أسعار الخضار والفواكه تنخفض لأنّ الحكومة قررت ذلك.

لكن هناك نادرةٌ هي أن الصحيفة إما بدافع التطمين أو الأمانة، قد فصلت سطرين في الأسفل، أي الأسطورة التي فرغت من تكوينها. تضيف الصحيفة (مع أنها بأحرفٍ متواضعة): «إن العودة إلى الوفرة الموسميّة قد سهلت انخفاض الأسعار». هذا المثال مفيدٌ لسببين: أولاً نرى فيه، الطابع الانفعالي واضحاً: فنحن ننتظر منه تأثيراً مباشراً. لا يهم كثيراً إذا ما تفككت الأسطورة فيما بعد، إذ أنّ فعلها المُعتبر أقوى من التفسيرات العقلية التي يمكنها تكذيبها لاحقاً، وهذا يعني أن قراءة الأسطورة ينتهي بشكلٍ مفاجىء. بينما أنا أركض ألقي بنظرةٍ على صحيفة فرانس -سوار التي بين يدي جاري فلا ألتقط سوى معنىً واحدٍ، لكني أقرأ فيه دلالةً حقيقيّةً: إني أتلقى حضور الفعل الحكومي في انخفاض سعر الفواكه والخضار. هذا كلُ شيءٍ. وهو كافٍ.

حتى لو قرأنا الأسطورة بتركيزٍ أكثر فلن يضاعف ذلك أبداً من قوتها ولا يزيد في إخفاقها، فالأسطورة لا تكتمل ولا تناقش في الوقت نفسه: لا الزمن ولا المعرفة من شأنهما إضافة أي شيء إليها، ولا ينتزعان منها شيئاً، ثم، إنّ تطبيع المفهوم الذي عرضته بالنسبة للوظيفة الأساسية للأسطورة، هو هنا تطبيعٌ مثاليٌ: في المنظومة الأولى (اللسانية حصراً). قد تكون السببية، حرفيّاً طبيعية: أسعار الخضار والفواكه تنخفض لأننا في موسمها. في المنظومة الثانية (الأسطورية) قد تكون السببية سطحيّة (مصطنعة)، ومزيّفة لكنها تنزلق نوعاً ما في مسعَر الطبيعة. لهذا السبب تُعاشُ الأسطورة

بوصفها كلاماً بريئاً: ليس لأن مقاصدها مخفيّة: فلو كانت مخفيّة، فلن تكون ذات فاعلية، بل لأنها مُطبّعة. إن ما يسمح للقارىء باستهلاك الأسطورة بشكلٍ بريءٍ، هو أنه لا يرى فيها منظومة سيميولوجيّة، بل منظومةً استنتاجيّةً: هناك حيث لا يوجد إلا التكافؤ، يرى القارىء نوعاً من العملية السببيّة: فللدال والمدلول، بنظره، علاقات طبيعية. ويمكننا شرح هذا التشوش بشكلٍ آخر: إنّ أي منظومةٍ سيميولوجيّة هي منظومة قيمٍ. بينما مستهلك الأسطورة يعتبر الدلالة منظومة وقائع: نقرأ الأسطورة كمنظومةٍ حقيقةٍ FACTUEL بينما هي منظومةٌ سيميولوجيّةٌ.

الأسطورة بما هي لغةٌ مسروقةٌ:

بمَ تتميّز الأسطورة؟ إنّها تتميز بتحويل المعنى إلى شكلٍ. بمعنى آخر، الأسطورة سطوٌ مستمرٌ على اللغة. فأنا أسرق الزنجي الذي يؤدي التحيّة، والدارة البيضاء والسمراء، كما أسطو على انخفاض سعر الفواكه الموسمي، ليس بهدف جعلها أمثلةً أو تحويلها إلى رموزٍ، بل لكي أُطبّع، من خلالها، الامبراطورية وكذلك ذوقي للأشياء الباسكيّة وكذلك الحكومة. لكن، هل كل لغةٍ أولى هي حتماً، فريسة للأسطورة؟ أولاً يوجد معنى ما من شأنه مقاومة هذه الغنيمة التي يهدد شكلها الأسطورة؟ الحقُّ يُقال: لا شيء يمكنه البقاء في منجاةٍ من الأسطورة، فالأسطورة قادرةٌ على إبراز رسمها الذهني، انطلاقاً من أي معنى كان، وحتى من خلال غياب المعنى، كما رأينا، لكن اللغات لا تقاوم بالطريقة نفسها.

إن اللسان، وهو أكثر اللغات تعرضاً للسطو من قبل الأسطورة، يبدي مقاومةً ضعيفةً، فهو نفسه يتضمنُ بعض الاستعدادات الأسطوريّة، كما يتضمن مشروع جهازٍ من العلامات المخصصة لإبراز المقصد الذي يجعله [اللسان] يستخدم. وهذا ما يسعنا تسميته بتعبيرية اللسان: فصيغتا الأمر والنصب، على سبيل المثال، هما شكل لمدلولٍ من نوعٍ خاصٍ، يختلف عن

المعنى: فالمدلول هنا هو إرادتي أو رجائي. لهذا السبب عرّف بعض اللسانيين صيغة الـ INDICATIF=الدلاليّة، مثلاً، على أنها حالة أو درجة صفر في مقابل صيغتي الـ SUBJONCTIF = النصب والـ IMPERATIF= الأمر. لكن في الأسطورة المسبقة التكوين، المعنى لا يكون أبداً في درجة الصفر، ولهذا يتمكن المفهوم من تحريفه وتحييده، وعلينا أن نتذكر، مرةً أخرى، بأن غياب المعنى لا يعني، على الإطلاق، درجة الصفر: لهذا يمكن للأسطورة أن تمسك به جيداً، وإعطائه، مثلاً، دلالة العبث، أو دلالة السريالية، وما إلى ذلك. الحقيقة، ليس هناك سوى الدرجة صفر، التي يمكنها مقاومة الأسطورة.

أما اللسان فيستسلم للأسطورة، لكن بطريقةٍ مختلفة: إذ من النادر أن يفرض اللسان معنى مليئاً وغير قابل للتحريف منذ البداية. والسبب في ذلك يعود إلى الطابع التجريدي لمفهومه: مفهوم الشجرة هو مفهومٌ غامضٌ، وهو يفسح المجال أمام جوازاتٍ متعددة، لا شك أنّ اللسان جهازٌ تخصيصيٌ كاملٌ (هذه الشجرة، الـ شجرة التي.... إلخ). لكنه يظل دائماً حول المعنى النهائي، وعمق افتراضي تطفو فيه معانٍ أخرى ممكنة: المعنى يمكنه باستمرار تقريباً أن يخضع للتأويل. بوسعنا القول: إن اللسان يقترح على الأسطورة معنى مُفرغاً. وببساطة يمكن للعلامة أن تدخل فيه وتتضخم، إنها عملية سطو عن طريق الاستعمار (مثلاً: بدأ انخفاض الأسعار). لكن أي انخفاض هذا؟ أهو انخفاض الموسم أم الحكومة؟ الدلالة هنا تجعل من نفسها طُفيليّ المادة، مع أنها [أي المادة] مُحددة.

حينما يكون المعنى ممتلئاً جداً إلى درجة تتمكن فيها الأسطورة من غزوه، فإنه يقلبها، ويسلبها كلها. وهذا ما يحدث للغة الرياضية، التي في حدٍّ ذاتها، هي لغة غير قابلة للتحريف، واتخذت ككل الاحتياطات الممكنة لمواجهة التأويل: ولا مجال لأي دلالةً طفيليةً لأن تدخل فيها. ولهذا السبب بالضبط، ستنتصر الأسطورة دفعةً واحدة. إنها تتخذ صيغة رياضية(E=MC2)، وتجعل من هذا المعنى الذي لا يتغيّر، الدال البحت للصفة الرياضية

MATHEMACITE، هنا نرى الذي تقوم الأسطورة بسرقته: إنه المقاومة، والصفاء. الأسطورة قادرةٌ على بلوغ أي شيءٍ، وإفساد أي شيء. إنها قادرةٌ حتى على بلوغ تلك الحركة التي لا تستسلم لها، لدرجة أنه بمقدار ما تُبدي اللغة - الموضوع، من مقاومة في البداية، يكبر تُعهّرها في النهاية: فمن يقاوم بشكل كامل، يستسلم هنا بشكل كامل: أنشتاين من جانبٍ، وفرانس -سوار من جانبٍ آخر. يمكننا إضفاء صورة زمنية على هذا الصراع. اللغة الرياضيّة لغة مُنجزةٌ، وتستمدُ تماميتّها نفسها من هذا الموت المقبول. أما الأسطورة فهي لغةٌ لا تقبل الموت: إنها تنتزعُ من المعاني التي تتغذى منها حياةٌ مُخاتلةٌ، منحطة، وتسبب فيها تأجيلاً مصطنعاً تستقرُ فيه مُرتاحة، وتتسبب في وقوع الجثث الناطقة.

هناك لغةٌ أخرى تقاوم الأسطورة ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، وهي لغتنا الشعرية، فالشعر المعاصر[1]. عبارةٌ عن منظومة سيميولوجيّة ارتدادية، والأسطورة تسعى إلى دلالة متطرفة ULTRA SIGNFICATION أي إلى تضخيم المنظومة الأولى، أما الشعر فيحاول العثور على دلالةٍ تحتيةٍ INFRASIGNIFICATION أي إلى حالةٍ ما قبل سيميولوجيّة للغة، وباختصار، يجهد الشعر نفسه لتحويل العلامة إلى معنىً: وجل ما يسعى إليه - عامداً - ليس بلوغ معنى الكلمات إنما معنى الأشياء نفسها[2]. لذلك فالشعر يشوش

---

(1): بعكس الشعر الكلاسيكي الذي هو منظومة أسطورية متينة، لأنه يفرض على المعنى مدلولاً إضافياً هو الانتظام REGULARITE: فالبحر السكندري، على سبيل المثال، يصلح لأن يكون معنى لخطاب ودالاً لكل جديد في الآن نفسه، وهذا الكل هو دلالته الشعرية. وحينما يقع النجاح، فسببه درجة الانصهار الظاهري بين المنظومتين. إذن، وكما ترى، فالأمر ليس أبداً قضية تناغم بين المضمون والشكل، إنما هو دخول أنيق لشكل ما في شكل آخر. وأقصد بالأناقة، أفضل اقتصاد ممكن في الوسائل، وبسبب المبالغة الدائمة، يخلط النقدُ بين المعنى والمضمون FOND. واللسان ليس سوى منظومة أشكال، أما المعنى فهو شكل.

(2): هنا نعثر على المعنى كما يقصده سارتر، المعنى كنوعيّة طبيعيّة للأشياء تقع خارج المنظومة السيميولوجيّة (القديس جونيه،ص،283).

اللسان، ويضاعف، بقدر استطاعته، تجرد المفهوم وعشوائية العلامة، ويقوم، ما استطاع، بتوسيع علاقة الدال والمدلول. إن بُنية المفهوم «المُعوّمة» يتمّ استثمارُها هنا حتى النهاية: وبعكس النثر، فإن مجمل إمكانية المدلول التي تحاول العلامة الشعريّة، على أمل بلوغ نوعٍ من النوعية المتساميّة للشيء، جعلها حاضرة في معناها الطبيعي (وليس الإنساني). ومن هنا نشوء الطموحات الجوهريّة ESSENTIALISTES للشعر، وهي قناعته بأنه الوحيد القادر على إدراك الشيء نفسّه، ما دام يسعى إلى أن يكون لغةً مُضادةً.

والخلاصة، أن من بين كلّ مستخدمي الكلام، يظل الشعراء أقل شكلية، لأنهم، وحدهم يؤمنون بأن معنى الكلمات ليس سوى شكل لا يقبلون، وهم الواقعيون، بالاكتفاء به، لذا يتأكد شعرنا الحديث على أنه دائماً قتلٌ للغة، ونوعٌ من المشابه المكاني الملموس للصمت، الشعر يحتل المكانة المعاكسة لمكانة الأسطورة لأن الأسطورة منظومة سيميولوجيّة تزعم قدرتها على تجاوز ذاتها لتصبح منظومةً واقعاتيّة FACTUEL(*). الشعر منظومة سيميولوجيّة تسعى للإنكماش في منظومة جوهرية.

لكن، هنا أيضاً كما هو الحال بالنسبة للغة الرياضيّة، فإن المقاومة التي يبديها الشعر هي التي تجعل منه فريسة للأسطورة: ففوضى العلامات الظاهري، وهو الوجه الشعري لنظام أساسي، قد اعتقلته الأسطورة التي تحوّلت إلى دالٍ فارغٍ، يفيد في الدلالة على الشعر. وهذا يفسر الطابع غير الاحتمالي للشعر الحديث: حينما يرفضُ الشعرُ الأسطورة بشراسة، فإنه بذلك يسلم نفسه لها بقدمين ويدين مُقيدتين، أما قاعدة الشعر الكلاسيكي فهي على العكس. إذ كانت تشكل أسطورةً مقبولةً كان الاعتباطي الواضح يُشكلُ فيها نوعاً من الكمال لأنّ توازن المنظومة السيميولوجيّة يعتمد على اعتباطيّة علاماتها.

إن قبول الأسطورة الطوعي من شأنه تحديد مُجمل أدبنا التقليدي:

(*): واقعاتيّة: ترجمة لـ FACTUEL أي صفة الواقعة أو الحدث. ولو قلت واقعيّة لاختلط الأمر على القارىء وظن أن الأمر له علاقة بالواقع في مقابل الخيال.[م].

فمن الناحية المعيارية يعتبرُ هذا الأدب منظومةً أسطوريّةً مُميّزة: فهناك معنى، هو معنى الخطاب، وهناك دال، هو ذلك الخطاب نفسه بما هو شكل أو كتابة، وهناك مدلول، هو مفهوم الأدب، ثم هناك دلالة، هي الخطاب الأدبي. وقد تطرّقت إلى هذه القضية في كتابي: الكتابة في درجة الصفر، الذي إذا أخذنا كلَّ شيءٍ بعين الاعتبار، هو ليس سوى أسطرة للغة الأدبيّة. وفيه عرّفتُ الكتابة بأنها دالُّ الأسطورة الأدبيّة. أي أنها شكلٌ ممتلىء بالمعنى، ويأخذُ من مفهوم الأدب دلالة جديدة[1]. وألمحت إلى أن التاريخ، من خلال تعديله لوعي الكاتب، قد أثار، منذ مائة سنة تقريباً، أزمةً أخلاقيةً للغة الأدبية: فقد أفصحت الكتابةُ عن نفسها كدال، والأدبُ كدلالة: والكاتبُ برفضه لطبيعة اللغة الأدبية التقليدية، فإنه بذلك قد نفى نفسه في طبيعة مضادة للغة. إن تخريب الكتابة كان الفعل الجذري الذي حاول من خلاله عددٌ من الكتّاب رفض الأدب باعتباره منظومةً أسطوريّةً. وكل تمرد من هذه التمردات كان بمثابة قتلٍ للأدب باعتباره دلالة: وكلها [التمردات] طرحت ردّ الخطاب الأدبي إلى منظومةٍ سيميولوجيّة بسيطة، أو حتى، في حالة الشعر، إلى منظومة ما قبل سيميولوجيّة: وهذه مهمةٌ واسعةٌ، كانت تتطلب تصرفاتٍ جذريّة: ونحن نعرف أنّ بعضها ذهب إلى حدّ تدمير الخطاب والصمت الحقيقيّ أو المنقول، من خلال اعتبار نفسها السلاح الوحيد الممكن ضدّ السلطة المتعاظمة للأسطورة: أي تكرارها.

(1) : الأسلوب- على الأقل كما كنتُ أُعرفهُ ليس شكلاً، ولا يتعلق بالتحليل السيميولوجي للأدب. في الواقع، الأسلوب هو جوهر مهددٌ، باستمرار، بالشكلنة: أولاً يمكن تماماً أن يتحول إلى كتابة: هناك كتابة - مالرو، وعند مالرو نفسه. ثم أن الأسلوب يمكنه أن يتحول تماماً إلى لغة خاصة: تلك الكتابة التي يمنحُ الكاتبُ منها لنفسه، ولنفسه فقط: إذن، فالأسلوب نوع من الأسطورة أحادية التصوير [مذهب يقرّر أن الأنا وحده الموجود وإن الفكر لا يدرك سوى تصوراته [م]، واللسان الذي يتحدث به الكاتب لنفسه: عند هذه الدرجة من الترسخ، ندرك أن الأسلوب يتطلب تفكيكاً ونقداً عميقاً. وتشكل أعمال جان -بيير ريشار مثالاً على هذا النقد اللازم للأساليب.

يبدو إذن في غاية الصعوبة أن نقلص الأسطورة من الداخل، لأن هذه الحركة، حتى لو قمنا بها للتخلص منها فإنها تصبح بدورها فريسةً للأسطورة: الأسطورة قادرةٌ دائماً، وفي آخر لحظة، على التعبير عن المقاومة التي نضعها في مواجهتها. الحق يقال: إن أفضل سلاح ضدّ الأسطورة قد يكمن في أسطرتها هي بدورها، أي انتاج أسطورة مصطنعة: وهذه الأسطورة المُعاد تركيبها ستكون أسطوريةً حقيقيةً - وبما أنّ الأسطورة تسرق اللغة، فلماذا لا نسرق الأسطورة؟ ولتحقيق ذلك يكفي أن نجعل منها نقطة انطلاقٍ لسلسة سيميولوجيّةٍ ثالثة، وذلك بأن نضع دلالتها كحدّ أوّلٍ لأسطورة ثانية.

الأدب يقدم لنا بعض الأمثلة العظيمة على هذه الأسطوريات المصطنعّة. أذكر هنا عمل فلوبير: بوفار وبيكوشيه. وهو ما يمكن تسميته بالأسطورة التجريبيّة، أو أسطورة من الدرجة الثانية: بوفار وصديقه بيكوشيه يمثلان بورجوازية مُعينة (في صراع مع طبقات بورجوازيّة أخرى): وخطابهما يشكل، سلفاً، كلاماً أسطورياً، للسان فيه معنى. لكن هذا المعنى هو الشكل الفارغ لمدلولٍ مفهوميٍ (تصوري)، هو هنا نوع من عدم الاكتفاء التكنولوجي. ولقاء المعنى بالمفهوم، في هذه المنظومة الأسطوريّة الأولى، تكوّنُ دلالة ويضيف إلى هذه المنظومة الأسطورية الأولى، التي هي سلفاً، منظومة سيميولوجيّة ثانية، سلسلةً ثالثةً تشكل فيها الدلالة حلقة أولى، أو حداً نهائياً للأسطورة الأولى: وستتحول بلاغة بوفار وبيكوشيه إلى شكلٍ للمنظومة الجديدة. وسيقوم فلوبير نفسه هنا بإنتاج المفهوم، من خلال نظرته إلى الأسطورة التي كونّها كل من بوفار وبيكوشيه لنفسيهما: وهذا سيشكل ضعفهما الأساسي، وعدم شبعهما (اكتفائهما) والتناوب المُرعب لتدريباتهما، وباختصار، ما أود لو استطعت تسميته (لكني أحسُ بالصواعق في الأفق): البوفاريّة البيكوشيه.

أما الدلالة النهائيّة فهي للمُؤلف (العمل): إنها بوفار وبيكوشيه. بالنسبة لنا، سلطة الأسطورة الثانية تقوم على تأسيس الأولى ببساطةٍ

ملحوظة. لقد انهمك فلوبير في تجديد حقيقي لعلم آثار الكلام الأسطوري: إنه فيوليه لودوك(*)، الخاص بإيديولوجيّة بورجوازيّة معينّة. لكن فلوبير، لكونه أقلَّ سذاجةً من فيوليه لودوك، فقد وضع في ما جدده تزيينات (هي شكل الأسطورة الثانية) ذات طابع نصبي SUBJONTIF: إذ هناك تكافؤ سيميولوجي بين التجديد النصبي لخطابات بوفار وبيكوشيه، وبين ضعفها[1].

ما يتميّز به فلوبير (وكل الأسطوريّات المصطنعة، وكمٌ رائعٌ منها في أعمال سارتر) هو أنه قدم لقضية الواقعيّة مخرجاً سيميولوجياً واضحاً. لا شك أنها ميزةٌ ناقصةٌ، لأن إيديولوجية فلوبير الذي كان لا يرى في البورجوازي سوى بشاعة جمالية. لم يتسم بأية واقعيّة. لكنه على الأقل تجنب الخطيئة الكبرى في الأدب. وهي خلط الواقع الإيديولوجي بالواقع السيميولوجي.

الواقعيّة الأدبيّة بما هي إيديولوجيّة لا ترتبط أبداً باللسان الذي ينطقه الكاتب. بما أنّ اللسان شكلٌ فلا يسعهُ أن يكون واقعيّاً أو لا واقعيّاً. كل ما يسعه هو أن يكون أسطوريّاً أو لا يكون، أو أيضاً، كما في بوفار وبيكوشيه، مضاداً للأسطورة. لكن مع الأسف ليس هناك أي تنافر بين الواقعيّة والأسطورة، ونحن نعرف كم هو أدبُنا «الواقعي» غالباً أسطوري (على الأقل هو أسطورة مُضخمة للواقعيّة)، وكم أدبنا «اللاواقعي» يتميّز على الأقل، بأنه أقل أسطوريّة. والحكمة تقضي حتماً بتعريف واقعيّة الكاتب باعتبارها قضية إيديولوجيّة أساساً. وهذا لا يعني، بالتأكيد، عدم، اضطلاع الشكل بأية مسؤولية أمام الواقع. لكن هذه المسؤولية لا يمكن أن تُقاس إلا بعبارات

(*): فيوليه لودوك (أوجين: (1814-1879) مهندس معماري وكاتب فرنسي. قام بتجديد العديد من مباني القرون الوسطى لاسيما كاتدرائية القديسة مادلين في فيزلاي، وكنسية سيدة باريس، وقصر بييرفون، ومدينة كاركاسونا، مؤلف قاموس: الهندسة المعماريّة الفرنسيّة من القرن الحادي عشر حتى القرن السادس عشر، وقاموس العقارات.[م].

(1) : شكل نصبي، لأن اللاتينية كانت تعبر عن «الأسلوب أو الخطاب اللامباشر، بهذا الشكل، وهي أداة رائعة للكشف عن التزييف».

سيميولوجيّة. ولا يمكن الحكم على الشكل (لأن هناك محاكمة) إلاّ باعتباره دلالةً، وليس تعبيراً.

لغة الكاتب، ليست مهمتها تمثيل الواقع بل الدلالة عليه. وهذا من شأنه إلزام النقد باستخدام منهجين صارمين دقيقين: يجب معالجة واقعيّة الكاتب إما بوصفها مادة إيديولوجيّة (الموضوعات الماركسيّة في أعمال بريخت، على سبيل المثال) وأما بوصفها قيمة سيميولوجيّة (الأشياء، الممثل، الموسيقا، والألوان في الدراماتورجيّة البريختيّة) والأفضل حتماً هو الملاءمة بين هذين النقدين، والخطأ الدائم هو خلطهما: لأن للإديولوجيّة مناهجها كما للسيميولوجيا مناهجها أيضاً.

البورجوازية بما هي مُجتمعٌ مجهولٌ:

الأسطورة تنسجم مع التاريخ في نقطتين: من خلال شكلها المُعلل نسبياً، ومن خلال مفهومها، بوصفه تاريخاً بطبيعته. وعلى هذا يمكننا تصور دراسة تطوريّة للأساطير وذلك إما بإخضاعها للإستبطان (وهذا يعني تأسيس أسطورية تاريخية)، وإما أن نلاحق بعض أساطير الماضي حتى نصل إلى شكلها الحالي (وهذا يعني ممارسة التاريخ الاستبطاني). وإذا أخذت هنا بمشروع تزامني للأساطير المعاصرة، فذلك لسببٍ موضوعيٍّ: فمجتمعنا مجال مُفصَّلٌ للدلالات الأسطوريّة. وقد حان الوقت الآن للإفصاح عن السبب.

مهما كانت العوارض، والاتفاقات والتنازلات والمغامرات السياسيّة، ومهما بلغت التغيّرات التقنيّة والاقتصادية وحتى الاجتماعيّة التي يحملها التاريخ إلينا، فإن مجتمعنا لا يزالُ مجتمعاً بورجوازيّاً. وأنا لا أجهل أن عدة أنماطٍ من البورجوازية قد تعاقبت على السلطة منذ عام 1789. لكن القانون العميقَ ظلّ على حاله، وهو قانون سلطةٍ تتعلق بملكيّةٍ مُعينة، أو بنظامٍ ما، أو بأيديولوجية. وعن تسمية هذه السلطة تنشأ ظاهرةٌ فريدة: بما أن البورجوازية حقيقةٌ اقتصاديةٌ فقد تمت تسميتها من دون أية صعوبة: الرأسمالية تفصح عن

نفسها[1]. وبما أنها حقيقة سياسيّة فإنها تتعرف على نفسها بشكلٍ سيءٍ، والدليل على ذلك خلوّ البرلمان من الأحزاب «البورجوازية». وبما أن البورجوازية حقيقة إيديولوجيّة فإنها تختفي تماماً: فقد مسحت الورجوازية اسمها عبر انتقالها من الواقع إلى صورته، ومن الإنسان الاقتصادي إلى الإنسان الذهني: إنها ترتب لنفسها الحقائق، لكنها لا تتحالف مع القيم، إنها تُحمّلُ قانونها عملية استبعاد التسمية. البورجوازية تُعرّفُ نفسها على أنها الطبقة الاجتماعية التي لا تريد لنفسها اسماً. والتسميات: «بورجوازي»، «بورجوازي صغير» «رأسمالية»[2]، «بروليتاريا»[3]. هي مواضع خسارة مستمرة، حينما يبتعد المعنى عنها فإنه يسيل إلى أن يصبح الاسم عديمَ الفائدة.

ظاهرة استبعاد التسمية هذه هي ظاهرة هامة، لا بدّ من النظر إليها بشيءٍ من التفصيل: من الناحية السياسية، تحدث خسارة الاسم البورجوازي من خلال فكرة الأمة، وقد كانت فكرة تقدميّة في وقتها، أما اليوم فالبورجوازيّة تنحلُ في الأمة، مع احتمال رفض العناصر التي تعدها دخيلة عليها (الشيوعيون). هذه التوفيقيّة الموجّهة تسمح للبورجوازية باكتساب الضمانة العدديّة لحلفائها المؤقتين، أي كل الطبقات الوسيطة، أي «الطبقات اللامتجانسة»، وهناك استخدام طويل لم يستطع نزع الصفة السياسيّة، بشكلٍ عميقٍ، عن كلمة أمة. فالأساس السياسي موجودٌ وقريبٌ جداً، وأي طرف من شأنه إظهاره، ففي البرلمان هناك أحزابٌ «وطنيّةٌ»، والتوفيقيّة الاسميّة تبرز هنا ما كانت تزعم إخفاءه: وهو الاختلاف الأساسي، نرى أن

(1): البورجوازية محكوم عليها بإغناء الفقير. كما تقول لنا مجلة باري-ماتش.

(2): كلمة «رأسمالية» ليست كلمة تابو من الناحية الاقتصادية، لكنها كذلك من الناحية الإيديولوجيّة: وبالتالي لن يسعها الدخول في مفردات التمثلات البورجوازية. كان لا بدّ من مصر الملك فاروق لكي تُقدمُ المحكمة على إدانة مشبوه «بالقيام بأعمال مناهضة للرأسمالية».

(3): البورجوازية لا تستخدم كلمة «بروليتاريا» أبداً، لأنها كلمة اشتهرت على أنها أسطورة يساريّة، إلاّ إذا كانت هناك مصلحة في تصوّر البروليتاريا وقد ضللها الحزب الشيوعي.

المفـردات الـسياسيّة للبورجوازيّـة تفـترض سـلفاً وجـود كليّـة UNIVERSEL السياسةُ فيها عبارة عن محاكاةٍ وجزءٍ من الإيديولوجيّة.

ومن الناحية السياسية، مهما كان الجهد الكليّ لمفردات البورجوازيّة، فإنها [البورجوازيـة] تنتهي بالاصـطدام بنـواة مقاومـة هـي، تعريفـاً، الحـزب الثوري. لكن الحزب لا يمكنه أن يكوّن غنيٌ سياسياً: ففي المجتمع البورجوازي لا وجود للثقافة البروليتاريّة ولا لأخلاقياتها، كما لا وجود للفن البروليتاري. فمن الناحية الايديولوجية كل ما هو ليس بورجوازياً، هو مجبرٌ على الاقتراض من البورجوازية. يمكن للإيديولوجيّة البورجوازيّة إذن أن تملأ كل شيءٍ دون أن تخاطر بفقدان اسمها: لا أحد، هنا يعيده إليها، فهي قادرة على وضع المسرح والفن والإنسان البورجوازي تحت أشباههم الخالدين. بكلمة، إنها قادرة على استبعاد تسمية نفسها دون أن يقف في طريقها أي عائق، حينما لا يبقى هناك إلاّ طبيعة إنسانيّة واحدة، وهي الطبيعة نفسها: فتصبح ارتداد الاسم البورجوازي هنا كاملاً.

هناك لاشك، تمردّات على الأيديولوجيّة البورجوازية. وهي ما نسميه عموماً بالطليعة. لكن هذه التمردات محدودة من الناحية الاجتماعيّة، ويمكن ردها أولاً لأنها ناشئة عن جزء من البورجوازية، عن مجموعةٍ قليلةٍ من الفنانين، والمثقفين الذين ليس لهم جمهورٌ آخر سوى الطبقة التّي يحتجُّون عليها، ويظلون مرتبطين بأموالها لكي يعبروا عن أفكارهم، ثم أن هذه التمردات دائماً مستوحاة من التمييز القوي بين البورجوازي الأخلاقي والبورجوازي السياسي: إن ما تحتج الطليعةُ عليه، هو البورجوازي في الفن، وفي الأخلاق، إنه كما كان الحال عليه في أيام ازدهار الرومانتيكيّة: العطار وغير المثقف، أما الاحتجاج السياسي فلا وجود له أبداً عندها[1].

---

(1) : واضح أن خصوم البورجوازية، الأخلاقيين (أو الجماليين) يظلون في غالبيتهم لا مبالين، بل ومتعلقين باتجاهاتها السياسيّة، أما خصوم البورجوازية من السياسيين فيهملون إدانة تمثيلاتها بشكل عميق: بل غالباً ما يذهب بهم الأمر إلى درجة تقاسمها معها، وانقطاع الجهات

إن ما لا ترضى به الطليعة في البورجوازية، هو لغتها، وليس قانونها. وهي ليست مضطرة للموافقة عليه، لكنها تضعه بين قوسين، ومهما كان عنف الإثارة، فإن ما تضطلع به في نهاية الأمر هو الإنسان المُهمل (اللقيط) وليس الإنسان المُغرّب والإنسان المُهمل هو أيضاً الإنسان الأبدي[1].

إغفال البورجوازية هذا يستمُر بالتعمق حينما ننتقل من الثقافة البورجوازية بمعناها الحقيقي إلى أشكالها الموسّعة والمُبسطة والمستعملة، وإلى ما يمكننا تسميته بالفلسفة العامة. تلك الفلسفة التي تُغذي الأخلاق اليوميّة، والاحتفالات المدنية، والطقوس الدنيوية، وباختصار كل المعايير غير المكتوبة للحياة العلائقيّة في المجتمع البورجوازي. إنهُ لوهمٌ إرجاع الثقافة المهيمنة إلى نواتها الخّلاقة: فهناك أيضاً ثقافة بورجوازية استهلاكية بحتة. فرنسا كلها تستحم في تلك الإيديولوجيّة المغفلة: صحافتنا، سينمانا، مسرحُنا، أدبُنا الرائج، احتفالاتنا، عدالتنا، دبلوماسيتنا، محادثاتنا، الشعيرة (الطقس)، الجريمة التي يحكم عليها، الزواج، الذي نتأثر به، المطبخ الذي نحلم به، اللباس الذي نرتديه، إذن، كلّ شيءٍ في حياتنا اليوميّة مرتبطٌ بالتمثيل الذي تتصوره البورجوازية وتجعلنا نتصوره حول علاقة الإنسان بالعلم. هذه الأشكال «المُطبعة» قلما تستثير الانتباه، بالنسبة لاتساعها، إذ أن أصلها يضيع فيها بسهولة، إنها تحتل موقعاً وسيطاً: بما أن هذه الأشكال ليست سياسيّة أو إيديولوجيّة بشكلٍ مُباشر، فإنها تعيش مطمئنةً بين فعل المناضلين ونزاع المثقفين، وبما أنها متروكة، نوعاً ما، من قبل هذا الطرف أو ذاك، فإنها تلحق بكتلة ضخمة لما هو غير مُتميز INDIFFERENCIE، ولما لا دلالة له، وباختصار، إنها تُلحقُ بالطبيعة، ومع ذلك، فإن البورجوازية تنفذ إلى فرنسا

هذا من شأنه إفادة البورجوازية حيث يصبح بإمكانها إخفاء اسمها. البورجوازية، لا يجوز أن تُفهم إلا كتركيبٍ مؤلف من توجهاتها وتمثيلاتها.

(1) : قد تكون هناك وجوه غير مُنتظمة للإنسان المُهمل (يونسكو، على سبيل المثال)، لكن هذا لا يؤثر، إطلاقاً. على أمن الجواهر.

عن طريق أخلاقياتها التي تُمارس على المستوى الوطني، فالمعايير البورجوازيّة تُعاش كالقوانين الحتميّة لنظامٍ طبيعيٍ ما: بمقدار ما تنشر الطبقة البورجوازية تمثيلاتها تكتسبُ هذه التمثيلات صفةً طبيعيّةً. الحقيقة البورجوازيّة تتلاشى في عالمٍ غامضٍ ساكنه الوحيد هو الإنسان الأبدي: لا البروليتاري ولا البورجوازي.

إذن من خلال دخول الإيديولوجيّة البورجوازية في الطبقات الوسيطة فهي تقدر على فقدان اسمها بشكلٍ واثقٍ جداً. المعايير البورجوازية الصغيرة هي بقايا الثقافة البورجوازية، إنها حقائق بورجوازية فاسدة، فقيرة ومُسلّعة، ومُقعرة شيئاً ما، أو إذا شئت فقل: إنها حقائق عفا عليها الزمن.

إن التحالف السياسي بين البورجوازية والبورجوازية الصغيرة هو الذي يقرر، منذ أكثر من قرنٍ، تاريخ فرنسا: فنادراً ما انقطع، وكان دائماً تحالف بلا مستقبل (1848-1871-1936). هذا التحالف يتعمّق مع الزمن، ويتحوّل شيئاً فشيئاً إلى اتحادٍ وثيقٍ SYMBIOSE. قد تنشأ بعض اليقظات المؤقتة، لكن الإيديولوجيّة المشتركة لم تكن مهددةً في أيِّ وقتٍ من الأوقات: فالطينة «الطبيعية» نفسها تغطي كل التمثيلات «الوطنية»: إن الزواج البورجوازي الضخم المنحدر من طقسٍ طبقيٍ (عرض الثروات واستهلاكها) لا يمكن أن تكون له أية علاقة مع نظام الإقتصادي للبورجوازية الصغيرة، لكنه يصبح، عن طريق الصحافة، والمحليّات، والأدب، شيئاً فشيئاً معيار الزوج البرجوازي الصغير، إن لم يكن على صعيد المعيشي، فعلى صعيد الحلم على الأقل، البورجوازية لا تكفّ عن امتصاص إنسانية تفتقر إلى القانون العميق، في أيديولوجيتها، والتي لا تستطيع الحياة معه إلاّ في الوهم، أي في تثبيت الوعي وإضعافه[1]. إن البورجوازية حينما تنشر تمثيلاتها عبر فهرس من الصور الجماعيّة المعدّة

(1): إثارة الوهم الجماعي هو دائماً مشروع غير إنساني ليس لأنّ الحلم يحوّل الحياة إلى قدر بل لأن الحلم فقير ولأنه ضمانة الغياب.

لاستخدامات البورجوازية الصغيرة، فإنها بذلك تكرسُ اللا تمييز المؤقت للطبقات الاجتماعيّة: إنه ابتداءً من اللحظة التي تقبض فيها ضاربة الآلة الكاتبة مبلغ خمسة وعشرين ألف فرنك شهرياً وتبدأ بالتعرف على نفسها عبر الزواج البورجوازي الضخم، عندها، يبلغ استبعاد التسمية البورجوازية غايته المرجوّة.

إن غياب الاسم البورجوازي ليس بالتالي ظاهرة مؤقتة، عرضية طارئة، أو طبيعية أو لا دلالة لها، بل هي أيديولوجيّة البورجوازية نفسها، وهي الحركة التي تحوّل البورجوازية من خلالها واقع العالم إلى صورةٍ للعالم، والتاريخ إلى طبيعة، وتتميز هذه الصورة بأنها صورةٌ مقلوبةٌ[1].

القانون البورجوازي قانون خاصٌ وتاريخي: والإنسان الذي سيمثله سيكون إنساناً شاملاً وخالداً. الحقيقة أن الطبقة البورجوازية قد بنت سلطتها على التقدم التكنولوجي والعلمي، وعلى تغير الطبيعة اللامحدود: الايديولوجية البورجوازية ستعيد خلق طبيعة «غير قابلة للإفساد». لقد كان الفلاسفة البورجوازيّون الأوائل ينفذون إلى عالم الدلالات ويخضعون أي شيءٍ للعقلانية بعد أن يقرروا بأن هذه الأشياء مخصصة للإنسان. الإيديولوجية البورجوازية ستكون علمويّة SCIENTISTE أو حدسية، وستلاحظ الواقعة، أو تدرك القيمة، لكنها سترفض التفسير: إذ سيكون نظام العالم كافياً أو لا يوصف، لكنه لن يكون أبداً دالاً.

أخيراً إن الفكرة الأولى حول عالم ممكن بلوغه PERFECTIBLE، عالمٌ متحركٌ، سينتجُ الصورة المقلوبة لإنسانيةٍ لا تتغير، وتتجددُ بهويةٍ لا بدّ من العودة إليها إلى ما لا نهاية. باختصارٍ، في المجتمع البورجوازي المعاصر، يتحدد الانتقال من الواقع إلى الأيديولوجيّة بوصفه انتقالاً من طبيعةٍ مضادة ANTI-PHYSIS إلى طبيعةٍ مزعومة PSEUDO-PHYSIS.

---

(1): إذا ظهر البشر مع شروطهم في مجمل الإيديولوجيّة المقلوبة كما يظهرون في غرفة سوداء، فإن هذه الظاهرة تنشأ عن سيرورتهم التاريخية الحيويّة (ماركس: الايديولوجيّة الألمانية.ص 157).

الأسطورة كلامٌ غير مُسيّس:

ها هنا حيث نعثر على الأسطورة. السيميولوجيا علمتنا أنّ مهمّة الأسطورة تقوم على تأسيس قرارٍ تاريخيٍ تلقائيٍّ، وحضورٍ لازمٍ أبدي. لكن هذا المسعى هو مسعى البورجوازيّة. إذا كان مجتمعنا موضوعيّاً، الميدان المُفضّل للدلالات الأسطورية، ذلك لأنّ الأسطورة، من الناحية الشكليّة أفضل أداةٍ قادرةٌ على القلب الأيديولوجي الذي يحدد ذلك المجتمع: على كلِّ مستويات التواصل البشري، تقوم الأسطورة بتحويل الطبيعة المضادة ANTI-PHYSIS إلى طبيعةٍ مزعومة PSEUDO-PHYSIS.

مايقدمه العالم للأسطورة، هو واقعٌ تاريخيٌ مُحدد بالشكل الذي أنتجه البشر أو استخدموه، وما تحييه الأسطورة هو تلك الصورة الطبيعيّة لهذا الواقع. وكما أنّ الأيديولوجيّة البورجوازيّة تتحدد بتغييب الاسم البورجوازي، فإن الأسطورة تتشكل عن فقدان النوعيّة التاريخية للأشياء: الأشياء تفقد فيها [الأسطورة] ذكرى صناعتها، والعالم يدخل في اللغة كعلاقة جدليّة من الفعاليّات، والأفعال البشرية: ويخرج عن الأسطورة ما يشبه لوحةً متناعمةً من الماهيات. وظهرت شعوذة [وهم] قلبت الواقع رأساً على عقب وفرّغته من التاريخ وملأته بالطبيعة التي انتزعت من الأشياء معناها الإنساني بشكلٍ جعلتها لا تدل على دلالة بشرية. إن وظيفة الأسطورة تكمن في إفراغ الواقع: إنها حرفيّاً، جريانٌ مستمرٌ ونزفٌ، أو إذا شئتم، هي تبخرٌ، وفقدانٌ ملموسٌ.

يمكن الآن استكمال التعريف السيميولوجي للأسطورة في المجتمع البورجوازي، فنقول: إن الأسطورة هي عبارة عن كلامٍ نُزعت عنه صفته السياسية. (أو كلام غير مسيّس) ينبغي طبعاً أن نفهم السياسة بالمعنى العميق، أي كونها مجموعةً من العلاقات الإنسانيّة في بنيتها الواقعيّة، الاجتماعيّة، وفي قدرتها على صناعة العالم. كما ينبغي أن نعطي اللاحقة DE- [DEPOLITISER] = انتزع، قيمة فعليّة، فهي تمثل هنا حركةً فاعلةً، وتحققُ الغياب باستمرار. ففي حالة الزنجي - الجندي، على سبيل المثال، ما

هو مُستبعد ليس الامبريالية الفرنسيّة (بل على العكس، فهي التي ينبغي أن تكون موجودة)، إنها النوعيّة واجبة الوجود، النوعية التاريخيّة، أي نوعية الاستعمار المصنوعة [المُفبركة].

الأسطورة لا تُنكر الأشياء، بل تنطوي وظيفتها على الحديث عنها، إنها تطهّرها فقط، وتُبرئُها وتؤسسها طبيعياً وأبدياً، وتمنحها وضوحاً، ليس هو وضوح التفسير، إنما وضوح المُعاينة، فإذا عاينتُ الامبريالية الفرنسية دون أن أفسرها، فلا يلزمني إلا القليل كي أجدها طبيعيّة، من قبيل تحصيل الحاصل، وهذا ما يبعث الطمأنينة في نفسي. حينما تنتقل الأسطورة من التاريخ إلى الطبيعة فإنها تقتصد، وتُلغي تَعقُد الأفعال البشريّة، وتضفي عليها بساطة الماهيّات، وتلغي الجدل. وفي صعودها إلى ما بعد المرئي المُباشر فإنها تنظم عالماً خالياً من المتناقضات لأنه عالمٌ بلا عمق، عالمٌ منشورٌ في الحتميّة، عالمٌ يؤسس وضوحاً مقبولاً: فيبدو على الأشياء وكأنها تدلّ من تلقاء نفسها[1].

لكن ماذا يعني أن تكون الأسطورة دائماً كلاماً انتُزعت منه صفته السياسية؟ بمعنى آخر، هل الواقع دائماً هو واقع سياسيّ؟. وهل يكفي أن نتحدث عن الشيء بشكلٍ طبيعيٍ حتى يصبح أسطوريّاً، مهما كان هذا الأثر ضعيفاً ومُشتتاً، كما يتضمنُ حضوراً جديراً بالذكر إلى حدٍ ما، وهو حضور الفعل البشري الذي أنتجها وهيأها وأخضعها أو رفضها[2]. أثر اللغة – الموضوع، الذي يتكلم الأشياء، يمكنه إبرازها بسهولة، أما ما وراء اللغة الذي يتكلم عن الأشياء فيبرزها بشكل أقل. واللغة دائماً ما وراء لغة META-LANGAGE: ونزع الصفة السياسية الذي تمارسه، غالباً ما يتدخل على خلفيّة مُطبَّعة سلفاً وغير مسيّسة بسبب ما وراء لغة عام، قام لينشد الأشياء وليس لتحريكها: من البديهي أنّ القوّة اللازمة للأسطورة من أجل

(1) : يمكننا أن نضيف إلى مبدأ المُتعة الفرويدي مبدأ وضوح البشرية الأسطورية، وهنا يكمن غموض الأسطورة: حيث أن وضوحها هو وضوح اعتباطي.

(2) : انظر ماركي ومثال شجرة الكرز في: الإيديولوجية الألمانية، ج1، ص161.

تحريف موضوعها ستكون أقل في حالة الشجرة عن حالة السوداني: هنا تقتربُ الشحنة السياسية، ولا بدّ من وجود كميّةٍ كبيرةٍ من الطبيعيّة المصطنعة لكي تُبخّرها، وهناك تصبح بعيدةً ومُطهرةً من خلال عمقٍ أبدي لما وراء اللغة.

إذن هناك أساطير قويّة وأخرى ضعيفة: في الأولى يكون الكمّ السياسي مباشراً، ونزع الصفة السياسية فظاً، أما في الثانية، فتكون النوعية السياسيّة للموضوع قد زالت، كما يزول اللون، لكن أقل الأشياء من شأنه إنعاشها: فما الذي يمكن أن يكون أكثر طبيعيّة من البحر؟ وما الذي يمكن أن يكون أكثر «سياسة» من البحر الذي ينشده سينمائيو فيلم «القارة الضائعة»؟

الحقيقة، يشكل ما وراء اللغة للأسطورة نوعاً من الاحتياطي. فالبشر ليسوا على علاقة حقيقية بالأسطورة، بل علاقتهم بها هي علاقة استخدام: فهم يزيلون الصفة السياسيّة تبعاً لحاجاتهم، وهناك أشياء أسطوريّة تترك معلقةً لبعض الوقت. وهذه الأشياء ليست سوى ترسيمات ذهنيّة أسطوريّة تبدو مهمتها وكأنها لا تذكر تقريباً. لكن هذا لا يشكل سوى مناسبة مؤقتة وليس اختلافاً في البنية، وينطبق مثالنا حول النحو اللاتيني على هذه الحالة. ينبغي أن نلاحظ هنا أن الكلام الأسطوري يؤثر في مادةٍ قد تبدلت سلفاً منذ زمنٍ طويلٍ: جملة إيسوب تنتمي إلى الأدب، وهي مؤسطرة حتى في البداية (أي مُبرأة) من قبل التخييل FICTION. لكن يكفي أن نرجعَ، للحظة حدِّ السلسلة الابتدائي، إلى طبيعته كلغة، موضوع لقياس الإفراغ الذي تقوم به الأسطورة: لنتصور مشاعر مجتمعٍ حقيقيٍ من الحيوانات وقد تحول إلى مثال نحوي، إلى طبيعة إسناديّة للحكم على المهمة السياسية لموضوعٍ ما وعلى الفراغ الأسطوري الذي يلازمها، ينبغي ألا نضع أنفسنا في جانب وجهة نظر الدلالة، إنما في وجهة نظر الدال أي الشيء المسروق، وفي دال اللغة -الموضوع، أي في المعنى: لا شك أننا لو استثرنا أسداً حقيقيّاً، فسيؤكدُ لنا أن مثال القواعد إنما هو حالة أُزيلت عنها الصفة السياسية بقوةٍ، وسيطالب بالقضاء الذي يعزو إليه الفريسة لأنه الأقوى ما هو إلا قضاءٍ سياسي تماماً، إلاّ إذا

كنا إزاء أسد بورجوازي لا يتورع عن أسْطَرَةِ قوَّته عن طريق إلباسها شكل الواجب.

نرى هنا أن اللادلالة السياسيّة للأسطورة تعود إلى وضعها، فنحن نعرف أن الأسطورة هي عبارةٌ عن قيمة: يكفي أن نبدَّل ما حولها، والنظام العام (المؤقت) الذي توجد فيه، حتى يتمَّ ضبط بعدها تقريباً. هنا، مجال الأسطورة قد أرجع إلى مرتبة السنة الخامسة في ثانوية فرنسية. لكني أفترض وجود طفلٍ مأخوذٍ بقصة الأسد والعجلة والبقرة، ويجد في الواقع الخيالي واقع هذه الحيوانات فإنّ طلاقته ستكون أقل من طلاقتنا في تثمين هذا الأسد الذي تحوّل إلى مُسند. الحقيقة، إذا حكمنا بشأن هذه الأسطورة بأنها تخلو من الدلالة، من الناحية السياسيّة، فذلك أنها وبكل بساطة، لم تكن موجهةً إلينا.

الأسطورة يساراً:

إذا كانت الأسطورة كلاماً أنتزعت منه الصفة السياسيّة، فهناك، على الأقل، كلام يعارض الأسطورة، وهو الكلام الذي يبقى سياسيّاً، وهنا سُنضطرُ إلى العودة إلى التمييز بين اللغة -الموضوع، وما وراء اللغة META-IANGAGE. لو كنتُ حطاباً، وتوصلت إلى تسمية الشجرة التي أقوم بقطعها، فإنني، والحالة هذه، أقول الشجرة، ولا أقول عنها، وهذا يعني أن لغتي فاعلة ترتبط بموضوعها بشكل متعد: فليس بين الشجرة وبيني سوى عملي: أي بيننا فعل ACTE: وهنا تكمن اللغةً السياسيّة. فهي تقدم لي الطبيعة طالما أني فقط سأقوم على تغييرها (تحويلها)، إنها لغةٌ تمكنني من التأثير في الشيء: فالشجرة بالنسبة إلي ليست صورة، إنما هي مجرد معنى الفعل الذي قمتُ به.

لكن لو لم أكن حطاباً فلن أتمكن من قول الشجرة، ولا أستطيع سوى التحدث عنها وعليها، ولا تعود لغتي أداة شجرة مفعول فيها، إنها الشجرة المنشودة التي تصبح أداة لغتي ولا يعود بيني وبينها سوى علاقة غير متعدية، ولا تعود الشجرة معنى الواقع بوصفه فعلاً إنسانياً، بل صورةً تحت التصرف:

في مقابل لغة الحطاب الواقعيّة، أقوم بخلق لغة ثانية، أي ما وراء -لغة من خلالها لا أوثر في الأشياء إنما في أسمائها، والتي هي بالنسبة إلى اللغة الأولى بمثابة الحركة بالنسبة إلى الفعل، وهذه اللغة الثانية ليست كلها أسطورية، لكنها المكان الذي ستستقر فيه الأسطورة، لأن الأسطورة لا تشتغل إلاّ على موضوعات (أشياء) مرت سلفاً عبر لغة أولى.

هناك إذن لغة ليست أسطوريّة هي لغة الإنسان المُنتج: أينما يتحدث الإنسان ليغيّر الواقع وليس للاحتفاظ به على شكل صورة، وحيثما يربط لغتهُ بصناعة الأشياء، وما وراء اللغة باللغة -الموضوع: فإنّ الأسطورة تغدو مستحيلة. لهذا لا يمكن للغة الثورية أن تكون لغة أسطورية. فالثورة تُعرّفُ بأنها فعلٌ تطهيري موجّه للكشف عن شحنة (كلفة) العالم السياسية: إنها تصنعُ العالم ولغته، وهذا الفعلُ يتشربها من الناحية الوظيفية. ذلك لأنّ الثورة تنتج أولاً. ابتداءً ونهايةً كلاماً سياسيّاً، وليست كالأسطورة التي تُنتجُ أولاً كلاماً سياسيّا، وكلاماً طبيعيّاً في النهاية أي أن الثورة تستبعد الأسطورة، ومثلما أن استبعاد التسمية البورجوازية يحدد الإيديولوجيا البورجوازية والأسطورة في الوقت نفسه، فإنّ التسمية الثوريّة تماهي بين الثورة وبين الحرمان من الأسطورة: البورجوازية تتقنعُ بوصفها بورجوازيّة وبالتالي تُنتج الأسطورة. أما الثورة فتعلن عن نفسها ثورةً، وبالتالي فهي تلغي الأسطورة.

سُئلت هل كانت هناك أساطير «يساريّة». طبعاً، ما دام اليسار ليس الثورة. أسطورة اليسار تنبثقُ تماماً في اللحظة التي تتحول الثورة فيها «إلى اليسار» أي حينما تقبل بالتقنع، وبإخفاء اسمها، وانتاج ما وراء لغة بريء، وتتحرف «لتصبح طبيعية». استبعاد التسمية الثورية هذا قد يكون مرحلياً (تكتيكياً) أو لا يكون. وليس هنا مجال مناقشة هذا الأمر، على أية حالٍ سيتضح أن استبعاد التسمية طريقة مغايرة للثورة، وأن التاريخ الثوري يحدد، إلى حدٍ ما، دائماً «نزعاته الانحرافية». جاء يوم، على سبيل المثال قامت الاشتراكية نفسها بتجديد الأسطورة الستالينيّة. لقد قدّم ستالين بوصفه

موضوعاً مقُولاً، خلال سنوات السمات المكونّة للكلام الأسطوري: وهو المعنى، الذي كان ستالين الفعلي، ستالين التاريخ. الدال: الذي كان يعزو بشكلٍ طقوسيٍّ إلى ستالين ذلك الطابع القدري الذي للصفات الطبيعيّة التي كان اسمه يُحاط بها، ومدلولٌ كان غاية في الدقة والتنظيم والوحدة نَسَبَتهُ الأحزاب الشيوعية إلى وضع مُحدد، وأخيراً: الدلالة التي كانت عبارة عن ستالين المُقدس الذي وجدت تحديداته التاريخية نفسها قائمة على الطبيعة، ومُصعّدُ تحت اسم العبقري أي غير العقلي والذي لا يمكن التعبير عنه: هنا تظهر عملية نزع الصفة السياسيّة، وهي تدين الأسطورة تماماً[1] نعم الأسطورة موجودة يساراً لكنها لا تملك أبداً خواص الأسطورة البورجوازية. أسطورة اليسار، ليست أساسية، أولاً: لأن الأشياء التي تدركها نادرة، فهي لا تزيد عن بضعة مفاهيم سياسيّة، إلا إذا استعانت بترسانة الأساطير البورجوازية.

إن الأسطورة اليساريّة لن تبلغ أبداً ميدان العلاقات الإنسانية الواسع، ولا السطح الواسع للإيديولوجيّة «التي لا دلالة لها». والحياة اليومية بعيدة عن مراميه: المجتمع البورجوازي يفتقر إلى أسطورة «يسارية» تتعلق بالزواج أو الأخلاق أو المطبخ أو البيت والمسرح والعدالة... إلخ، ثم أن أسطورته عارضة، واستخدامها ليس جزءاً من استراتيجية ما، كما هو حال الأسطورة البروجوازية، إنما هي جزءٌ من تكتيك أو من تحوُلٍ، في أسوأ الحالات: وإذا كانت هناك أسطورة يساريّة، فهي أسطورة ناشئة عن ارتياح، وليس عن ضرورة.

أخيراً، وبشكل خاص، الأسطورة اليساريّة، فقيرةٌ، إنها بشكل خاص فقيرة، لا يمكنها التكاثر. ولأنها تنتج حسب الطلب ولغاية زمنيّةٍ محدودة، فإن اختراعها يتمُ بشكلٍ سيءٍ، إذ أنها تفتقر إلى سلطةٍ عليا، هي سلطة التخريف FABULATION. ومهما كان ما قامت به، تظلُ محتفظةً بشيءٍ ما، متيبس

(1) : من الملاحظ أن الخروتشيفيّة لم تقدم نفسها كتغيير سياسي. بل كتحويل للغة، بشكل أساسي ووحيد. وهو تحويل ناقص. لأن خروتشوف قد حطّ من قيمة ستالين، ولم يفسرهُ، أي لم يقم بإعادة تسييسه.

وحريٍ، ببقية شعار، فتبقى جافة. وهل هناك أعجفُ من أسطورة ستالين؟ فهي أسطورة تخلو من الإبداع، بل هي تخصيص أخرق: دال الأسطورة (ذلك الشكل الذي نعرف غناه اللامحدود في الأسطورة البروجوازية) هو دالٌ غير مُنوَّعٍ على الإطلاق: إنها تتقلصُ إلى مجرد لائحة.

هذا النقص، إذا جاز لي القول، سببه كامن في طبيعة «اليسار»: مهما كان غموض هذه العبارة، فإن اليسار يتحدد دائماً بالقياس إلى المُضطهد والبروليتارين أو وراء اللغة فهو ترفٌ لم تتمكن [لغة اليسار] من بلوغه بعد. كلام المُضطهد كلام حقيقي، لأنه يفترض معرفة حقائق وأشكال تبديليّة. هذا الفقر الأساسي يُنتجُ أساطير نادرة عجاف. آنية أو غير متحفظة بشكلٍ مُزعج. وهي تُعلنُ في ذاتها عن طبيعتها كأسطورة، وتشير إلى قناعها بالأصبع. وهذا القناع هو بالكاد قناعٌ طبيعيٌ مزعومٌ: وهذه الطبيعة لا تزال غنيةً، ولا يسعُ المُضطهد إلا أن يستعيرها. لأنه عاجز عن إفراغ المعنى الحقيقي للأشياء، وإعطائها ترف الشكل الفارغ المفتوح على براءة طبيعة مُزيفة. يمكننا القول إن الأسطورة اليسارية، بمعنى ما، هي دائماً أسطورةٌ مُصطنعةٌ، أسطورة أُعيدَ تشكيلها، ومن هنا منشأ عدم مهارتها.

الأسطورة يميناً:

من الناحية الاحصائية، تقع الأسطورة إلى اليمين. وهي هناك أساسية: تتغذى بشكلٍ جيد، وهي لامعةٌ، قابلةٌ للتوسع وثرثارة، وتخترع باستمرارٍ: إنها تمسك بكلِّ شيءٍ: بأنواع العدالة والأخلاقيات والجماليات والدبلوماسيات والفنون المنزلية والأدب والعروض. واتساعها مقياس استبعاد التسمية الثقافية نفسه. البورجوازية تريد الاختفاظ بالكينونة دون التظاهر بذلك: إنها إذن سلبية الظاهر البورجوازي، وهي سلبيةٌ محدودةٌ مثلها مثل أية سلبية، وهي التي تتوسل الأسطورة دائماً. المُضطهد ليس شيئاً فهو لا يملك إلا كلاماً، هو كلام انعتاقه. أما المُضطهد (بكسر الهاء) فهو كل شيء، كلامه غنيٌ ومتعدد الأشكال، مرن،

ويتمتع بكل الدرجات الممكنة للكرامة: ووحده الذي يملك ما وراء اللغة. المضطهد (بفتح الهاء) يصنعُ العالم، ولا يملك سوى لغة نشطة، متعدية (سياسية) أما المضطهد فيحتفظ بالعالم وكلامه مطلق، لا متعدٍ وحركي ومسرحي: إنه الأسطورة لغة الأول تسعى إلى التغيير، أما لغة الثاني فهدفها التخليد.

هل يتضمن اتساعُ أساطير النظام هذا (بهذا تسمي البورجوازية نفسها) اختلافاً داخلياً، وهل هناك، على سبيل المثال، أساطير بورجوازية وأخرى بورجوازية صغيرة؟ لا يمكن أن يكون هناك اختلاف أساسي (بينهما) لأنه مهما كان الجمهور الذي يستهلك الأسطورة، فإنها تفترض ثبوت الطبيعة. لكن قد تكون هناك درجات في الانجاز أو الاتساع: بعض الأساطير تنضج بشكلٍ أفضل في بعض المناطق الاجتماعية. الأسطورة أيضاً تملك أجواء صغيرة.

أسطورة الطفولة – الشاعر[ة]. مثلاً، هي أسطورة بورجوازية متقدمة: فهي تكاد لا تخرج من الثقافة الخلّاقة (كوكتو على سبيل المثال) ولا تفعل أكثر من مواجهة ثقافتها المستهلكة (الاكسبرس). هناك جزءٌ من البورجوازية لا يزال يجد الأسطورة مبالغاً فيها، ولا تنطوي إلا على قليل من الأسطورة التي تعطيه الحق بتكريسها (جزء كبير من البورجوازية لا يشتغل إلا على مواد أسطورية بحته): إنها أسطورة لاتزال مجهولةً إلى حدٍ ما، فهي لا تنطوي إلا على قليلٍ من الطبيعة: ولكي نصنع من الطفولة – الشاعرة عنصراً من عناصر نظرية نشأة الكون COSMOGONIE لا بدّ من التنازل عن المعجزة (موزار، رامبو، وغيرهما) والقبول بمعايير جديدة، هي معايير علم النفس التربوي، والفرويدية... إلخ: أنها أسطورة لا تزال طرية (خضراء) وهكذا: يمكن لأية أسطورة أن تتضمن تاريخها وجغرافيتها: يكون الأول علامة للثانية. الأسطورة تنضج لأنها تتسع. لم أتمكن من إجراء دراسةٍ حقيقيةٍ حول الجغرافيا الاجتماعية للأساطير. لكن من الممكن جداً أن نرسم ما يسميه الألسنيون بـ تشابُه لغات ISOGLOSSE الأسطورة أي الخطوط التي تحدد المكان الاجتماعي الذي تقال فيه. ونظراً لأن هذا المكان هو مكانٌ متحركٌ، فيفضل الحديث عن موجات زرع الأسطورة. فأسطورة مينو

درويه شهدت على الأقل، ثلاث موجات مُضخمة: 1) صحيفة الاكسبريس، 2) باري ماتش، ELLE، 3) فرانس سوار. بعض الأساطير تتذبذب: فهل تظهر في الصحافة الكبرى، أم عند صاحب الدخل المحدود الساكن في الضواحي، أم في صالونات الحلاقة أم في الميترو.؟ سيصعب على الجغرافيا الاجتماعية للأساطير، طالما أننا نفتقر إليها وجود سوسيولوجيا تحليليّة للصحافة[1]. لكن يمكننا القول إن مكانها موجود الآن.

وبما أننا لم نتمكن حتى الآن من تكوين الأشكال اللهجيّة للأسطورة البورجوازية، فيمكننا (على الأقل) رسم أشكالها البلاغية. ينبغي عدُّ البلاغة هنا مجموعة من الوجوه الثابتة المنظمة، الملحة، التي تأتي الأشكال المتوعة للدال الأسطوري لكي تصطف فيها. لكنها أشكال مُفهمة سلفاً بما فيه الكفاية بحيث تتلاءم مع تمثيلٍ تاريخيٍ للعالم (مثلما يمكن للبلاغة الكلاسيكية توضيح تمثيل من نمط التمثيل الأرسطي). الأساطير البورجوازية، تستطيع بفضل بلاغتها رسم المنظور العام لتلك الطبيعة المزعومة، التي تحدد حلم العالم البورجوازي المعاصر. وهاكم فيمايلي الوجوه البلاغيّة الرئيسية:

1- **التلقيح**: LAVACCINE وقد سبق وقدمت أمثلةٌ على هذا الوجه العام جداً، والذي ينطوي على الاعتراف بالشرِّ الطارىء المتعلق بتشريع طبقي ما للتمكن من إخفاء الشرِّ الحقيقي. فنحصّنُ (نُكسبُهُ المناعة) الخيال الجمعي بجرعةٍ لقاحيّةٍ من الشرِّ المعترف به: وبهذا نمنع عنه خطر التخريب المُعمّم. وهذه المعالجة الليبرالية كان من شأنها أن تكون ممكنة، قبل مائة عام فقط. في ذلك الوقت، لم تكن البورجوازية مرنة، بل متصلبة، لكنها صارت

---

(1) : الأعداد المسحوبة من الصحف لا تشكل معطيات كافية. والمعلومات الأخرى هي معلومات عارضة. فقد قدمت باري-ماتش- وهو أمر له دلالته التي لها علاقة بغايات الدعاية تركيب جمهورها على شكل مستويات حياة (الفيجارو، 21 تموز 1955): من بين مائة مشتر في المدينة هنا، 53 يملكون سيارة، و49 لديهم حمام، إلخ. بينما المستوى المتوسط لحياة الفرنسي يتكون على النحو التالي: سيارة:22٪، حمام 13٪. أن تكون القدرة الشرائية لقارىء باري-ماتش مرتفعة، فأسطورية هذا النشر كانت تسمح بتوقعه.

مرنة منذ ذلك التاريخ: لم تعد البورجوازية تتردد بالاعتراف ببعض التخريبات المُموضعة: الطليعة، اللاعاقلية الطفيلية...... إلخ. إنها تعيش من الآن فصاعداً في اقتصاد تعويضي: كما هو الحال في أي مجتمعٍ مُغفل مُتكوّن بشكلٍ جيد، فإن الأجزاء الصغيرة تعوّض، من الناحية القانونية (وليس من الناحية الواقعيّة) عن الأجزاء الكبيرة.

2- **الحرمان من التاريخ**: الأسطورة تحرم الشيء الذي تتحدث عنه من أي تاريخ كان[1] فالتاريخ فيها يتبخر. إنه نوع من الخادم المثالي: التاريخي يهيء ويحمل ويرتب، بعد ذلك يأتي السيد، فتختفي بصمت: ما عليك إلاّ أن تستمتع دون أن تسأل نفسك عن مصدر هذا الشيء الجميل: الأسطورة لا يمكن أن تأتي إلا من الأبدية: وقد كانت دائماً مصنوعة للإنسان البورجوازي: ودائماً كانت إسبانيا كما تبدو في الدليل الأزرق مصنوعة من أجل السائح، ودائماً كان «البدائيون» يحضرون رقصاتهم لكي يستمتع بها الغرباء. نرى كل ما من شأن هذا الوجه البلاغي إلغاءه إذا كان مُزعجاً: أي إلغاء الحتمية والحرية. لا شيء مُنتج، ولا شيء مُختار: ما عليك إلاّ أن تتملك هذه الأشياء الجديدة التي غُيبَ عنها كل أثر مُوسخ سواءٌ كان أصلياً أم مُختاراً. هذا التبخير العجيب للتاريخ هو شكل آخر لمفهومٍ مشتركٍ بين غالبيّة الأساطير البورجوازية: وهو مفهوم عدم مسؤولية الإنسان.

3- **المُماثلة** IDENTIFICATION: البورجوازي الصغير إنسانٌ عاجزٌ عن تخيّل الآخر[2] فإذا بدا الأخر أمام البورجوازي الصغير فإنه يعمى عنه ويتجاهله وينكرهُ، أو أنه يغيره ويدمجه في ذاته. في عالم البورجوازي الصغير، تكون وقائعُ

---

(1) : يقول ماركس: علينا الاهتمام بهذا التاريخ لأن الإيديولوجية قد تقلصت إما إلى مفهوم خاطىء حول هذا التاريخ، وإما إلى تجريد تام لهذا التاريخ. الايديولوجية الألمانية ج1،ص153.

(2) : يقول ماركس: «ما يجعل منه موضعاً لتمثلات البورجوازية الصغيرة، ذلك أن عقلها ووعيها لا يتجاوزان حدود أن هذه الطبقة ترسم نفسها من خلال نشاطها.» (18 بريمير). ويقول غوركي: البورجوازي الصغير هو الإنسان الذي فضّل نفسه.

المواجهة وقائع عاكسة، وكلُّ آخر مردود إلى ذاته. العروض والمحاكم، هي أماكن حيث يمكن أن يظهر الآخر فيها، فتصبح مرآة. ذلك لأنّ الآخر يشكل فضيحة تسيء إلى الماهية، دومينيتشي، جيرار ديرييز، لا يمكنهما بلوغ الوجود الاجتماعي إلا إذا تمَّ إرجاعهما سلفاً إلى حالة ظلّي رئيس الجلسة، أو المحامي العام: هذا هو السعر الذي ينبغي دفعه للحكم بشأنهما بمنتهى العدالة، لأن العدالة عملية ميزان، والميزان لا يمكنه أن يزين إلا الشبيه بالشبيه. في أي وعيٍ بورجوازيٍ صغيرٍ هناك ظلال SIMULACRES صغيرة للأزعر، ولقاتل أبيه، واللوطي، وغير ذلك، مما تقوم الهيئة القانونية بإستخراجه من دماغها بشكلٍ دوري، وتضعه على مقعد المتهمين لتوبخه وتدينه: أبداً لا يحاكم سوى المتشابهين الضالّين: وهي مسألة اتجاه (مسير) وليست مسألة طبيعة لأن الإنسان هكذا خلق. أحياناً- لكن بشكل نادرٍ- يتضح أن الآخر غير قابل للاختزال: ليس بسبب اهتمام مفاجىء، إنما لأن الحس السليم يقف في وجهه: فهذا جلده ليس أبيض، بل هو أسود، وآخر يشرب عصير الآجاص وليس البرنو(*) PERNOD. كيف نماثل بين الزنجي والروسي؟ هناك وجه بلاغي مساعد: الغرائبية EXOTISME. والآخر يتحول إلى شيء، إلى عرضٍ، إلى مهرجٍ: وحينما يستبعدُ إلى تخوم الإنسانية، فإنه لن يعد قادراً على تعكير صفو الذات. وهذا وجهٌ بلاغيٌ بورجوازيٌ صغيرٌ بشكل خاصٍ. لأن البورجوازي، حتى لو لم يستطع معايشة الآخر، فإنه قادر على تصور مكانه: وهذا ما نسميه بالليبرالية، التي هي نوع من الاقتصاد الفكري للأماكن المعترف بها. البورجوازية الصغيرة ليست ليبرالية (إنها تنتج الفاشيّة، بينما تقوم البورجوازية باستعمالها): إنها تؤخر المسار البورجوازي.

4- **الحشو**: TAUTOLOGIE أجل أعرف أن الكلمة ليست جميلة. لكن الشيء القبيح جداً أيضاً، الحشو هو تلك الطريقة الكلامية التي تنطوي على تعريف الشيء بالشيء نفسه («المسرح هو المسرح»). في (الحشو) نرى أحد

(*): شراب كحولي فرنسي [م].

تلك السلوكات السحرية التي انشغل بها سارتر في كتابه: مشروع نظرية حول الانفعالات: نلجأ إلى الحشو كما نلجأ إلى الخوف أو إلى الغضب أو إلى الحزن، عندما يعوزنا الشرح. الضعف الطارىء في اللغة يتماثل بشكلٍ سحريٍ مع ما نقرره أن يكون مقاومةً طبيعيةً للشيء: الحشو يتضمن جريمة مزدوجة: تقتل العقلي لأنه يقف في وجهك، وتقتل اللغة لأنها تخونك. «الحشو عبارة عن تلاشٍ في لحظةٍ مناسبة، وحبسة صحية (مُخلِّصة)، إنه موتٌ أو إذا شئتم، فهو كوميديا، وهو «التمثيل» الساخط لحقوق الواقع ضدّ اللغة، لأنه سحري، فهو لا يستطيع، طبعاً، إلا الاحتماء بذريعة السلطة» وهكذا يرد الأبوان المتعبان على أطفالهما الباحثين عن تفسيرات: «وهكذا، لأن الأمر هكذا»: إنه فعلٌ سحريٌ مُخجل، يصنع حركة العقلي الكلامية، لكنه سرعان ما يتركها ويعتقد بأنه لا يدين للسببيّة بشيء لأنها لفظت كلمته الأولى. الحشو يبدي حذراً عميقاً إزاء اللغة: وكلُّ رفضٍ للغة يعني الموت. الحشو يؤسس عالماً ميّتاً، عالماً غير متحرك (ثابت).

5- **اللا-لائية**: (لا هذا... ولاذاك) NINISME: هذه التسمية أطلقها على وجهٍ أسطوريٍّ ينطوي على فرضين متضادين، واستخدام أحدهما لرفض الآخر بشكلٍ يتمُّ معه رفض الاثنين معاً (لا أريد هذا، ولا ذاك). إنه أحد وجوه الأسطورة البورجوازية، لأنه يتعلق بشكلٍ حديث لليبرالية. وهنا نعثر على الوجه البلاغي للميزان: فقد اختزلنا الواقع إلى متشابهاتٍ ثم قمنا بوزنه. أخيراً، حينما نلاحظ أن هناك تساوياً، فأننا نتخلص منه. وهنا أيضاً يوجد سلوكٌ سحريٌ: إذ لا نحكم لمصلحة ما كان يزعجنا اختياره. إننا نهرب من الواقع الذي لا يطاق وذلك باختزاله إلى ضديّن يتوازنان طالما أنهما شكليان، وتخلصا من وزنهما النوعي. يمكن أن يكون للاّلائية أشكال معزولة: ففي التنجيم، مثلاً الشرور تتبعها فضائل متساوية. ودائماً ما يُفصحُ عنها سلفاً عبر منظور من التعويض: فالتوازن النهائي يعطل القيم والحياة والقدر... إلخ، ولا يعود هناك مجال للاختيار، ولا بدّ من القبول.

6- **تكميم النوعيّة**: وهذا وجه يطوف عبر الأوجه السابقة كلها. حينما تقوم الأسطورة باختزال النوعيّة إلى كمية، فإنها تقوم بعملية اقتصاد في الذكاء: فهي تفهم الواقع بشكلٍ مبكّرٍ: وقد قدمت عدة أمثلة على هذه الآلية التي لا تتردد الأسطورية البورجوازية -لاسيما البورجوازية الصغيرة- في تطبيقها على وقائع جماليّة تعلن أنها: من جانبٍ آخر، نوعٌ من الماهية غير المادية. المسرح البورجوازي مثال جيد على هذا التناقض: فمن جهةٍ، المسرح يعتبر ماهية لا تقبل أية لغة كانت، ولا يمكن كشفها إلاّ في الشعور أو في الحدس. وتمنحه هذه النوعية قيمةً غائمةً (إذ من المحظور أن نتحدث) على المسرح بشكلٍ علميٍ، لأنها تُعدُ جريمة «تهين الماهية»، أو أن أي شكل عقلي يعطي المسرح أهميّة لأن ذلك سيُرفضُ تحت اسم، العلموية، أو اللغة المُتحذلقة ومن جانبٍ آخر، يستند الفنُ الدراميُ البورجوازي إلى تكميم للنتائج: فكل دارةٍ من المظاهر المحسوبة تقيم مساواة كميّة بين ثمن البطاقة وبين دموع الممثل. فعندنا «طبيعي» أنّ الممثل هو قبل كل شيء كميّة من الآثار المرئيّة.

7- **المُعاينة**: CONSTAT الأسطورة تنزعُ إلى القول المأثور. وهنا تقوم الإيديولوجية البورجوازية باستثمار مصالحها الأساسية: الشمولية، رفض التفسير، تدرج العالم. لكن علينا أن نميز مرّةً أخرى، اللغة-الموضوع مما وراء اللغة. القول الشعبي المأثور السلفي لا يزال يشكل مصادرةً للعالم بوصفه موضوعاً. فالمعاينة الريفية نحو: «الجو جميل» تحتفظ بعلاقةٍ حقيقيةٍ مع فائدة الجو الجميل. إنها معاينة تكنولوجيّة، ضمناً. الكلمة، هنا، على الرغم من شكلها العام والمجرد تهيء أفعالاً وتندمج في اقتصاد من الصناعة (الفبركة): الريفي لا يتحدث عن الجو الجميل، إنه يفعله، ويستجره إلى عمله. كل أقوالنا الشعبيّة المأثورة تمثل، بهذه الطريقة كلاماً نشيطاً تدعم شيئاً فشيئاً بكلام تفكريّ، لكنه تفكيرٌ مُقزّم، مختزل إلى مجرد معاينةٍ، وخجول إلى حدٍّ ما، وحذر، ويرتبط بالتجريبيّة عن كثب. القول الشعبي المأثور يتوقع أكثر مما يؤكد ويظل كلام إنسانية تكوّن نفسها، وليست لإنسانية الموجودة. أما القول المأثور

APHORISME البورجوازي فينتمي إلى ما وراء اللغة، إنه لغة ثانية تُمارس على أشياء متفرغة سلفاً. وشكلهُ التقليدي هو الحكمة MAXIME. هنا لا تعود المعاينة موجهةً نحو عالمٍ نُريدُ تكوينه، بل عليها أن تغطي عالماً متكوناً سلفاً، ودفن آثار هذا الإنتاج تحت حتميّةٍ خالدة: إنها تفسير مُضاد، والمعادل النبيل للحشو، لذلك نرى الـ لأنّ الاجباري الذي يجهله الأهل ويعلقونه فوق رؤوس أطفالهم. إنّ أساس المعاينة البورجوازية يقوم على الحس السليم، أي على حقيقة تتوقف بشكل عشوائي بناءً على أمر من يقولها.

لقد قدمت هذه الوجوه بلا تسلسل، وقد تكون هناك وجوه أخرى كثيرة: بعضها يمكن أن يتلاشى، وبعضها الآخر يمكن أن يلد. لكن هذه الوجوه في حالتها هذه، نرى أنها تتشابه في خانتين كبيرتين هما كمعلومات الأبراج الخاصة بالعالم البورجوازي: أي الماهيات والموازين. الإيديولوجيّة البورجوازية تحوّل باستمرارٍ منتجات التاريخ إلى نمطين أساسيين: وكما يقذف الحبار بحبره لكي يحمي نفسه، فإنّ الأيديولوجية لا تكفُ عن حجب التكوين الدائم للعالم وتثبيته كشيء يُملكُ دائماً، وإحصاء ملكيتها وتعطيرها، وزرق الواقع بماهيّة مُطهرة توقف تغيره، وهربه نحو أشكال وجود جديدة. وحينما تثبت هذه الملكية وتتجمد، فإنها تصبح في نهاية الأمر قابلة للحساب: والأخلاق البورجوازية ستكون عملية وزنٍ: وستوضع الماهيّات في موازين سيظل فيها الإنسان البورجوازي بمثابة مصيبةٍ ثابتة. لأن غاية الأساطير تكمن في إيقاف (تثبيت) العالم: يجب على الأساطير إيحاءً ومحاكاة اقتصادٍ شاملٍ ثبَّت تدرج الملكيات بشكلٍ نهائيٍ.

وهكذا في كل يوم: وفي كل مكان، يجد الإنسان نفسه وقد أوقفته الأساطير. يجد نفسه وقد أحالتهُ إلى ذلك نموذج الثابت الذي يعيش في مكانه، ويخنقه كما يخنقه طفيليٌ داخليٌ ضخمٌ ويرسم لنشاطه الحدود الضيقة التي يسمح له فيها بالتألم دون أن يحرك العالم: الطبيعة البورجوازية المزعومة هي تماماً منعُ للإنسان لكي لا يخلق ذاته. ذلك هو المطلب الثابت،

الذي يريد أن يعترف البشر كلهم على ذواتهم في تلك الصورة الخالدة، مع أنها قديمة، التي كونت عنهم كما لو كان ذلك صالحاً لكل الأزمان. ذلك لأن الطبيعة التي تحبسهم فيها بحجة تخليدهم. ليست سوى استعمال. وهذا الاستعمال، مهما كان كبيراً، هو الذي ينبغي لهم تناوله وتغييره.

ضرورة الأسطورة وحدودها:

لكي أنهي بحثي، عليّ أن أقول بضع كلمات حول الباحث في الأساطير نفسه. وهذه العبارة رنانة وساذجة، ومع ذلك يمكننا أن نقول لذلك الباحث، هذا إذا وجد ذات يوم، عن بعض الصعوبات، المنهجية، أو على الأقل النابعة من الإحساس. لا شك أنه لن يجد صعوبة في إيجاد المبررات لعمله، مهما كانت تخبطاته ولا شك أن الأسطورة تساهم في صنع العالم، ولأنها تعد إنسان المجتمع البورجوازي غارق دائماً في طبيعة مزيفة، فهي تحاول العثور، تحت براءة الحياة العلائقية الأكثر سذاجة، على الاغتراب العميق الذي تقع مسؤولية تمريره على تلك البراءات. وبالتالي فإن الكشف الذي تقوم به يشكل فعلاً سياسياً: ولأنها قائمةٌ على فكرةٍ مسؤولةٍ عن اللغة، فتظهر بذلك حريتها. من المؤكد أن الأسطورة، بهذا المعنى، هي تطابق مع العالم، ليس كما هو الحال عليه، بل كما يرغب أن يكون (كان بريخت يطلق على هذه كلمة فاعلة بشكلٍ غامض، وهي EINVERSTANDNIS التي تعني ذكاء الواقع والتواطؤ معه في آنٍ معاً).

تطابق الأسطورة هذا يفيد الباحث في الأساطير، ولا يغمره: لأن قانونه العميق لايزال قانون الاستبعاد. وعلى الرغم من حصول الباحث في الأساطير على تأييدٍ سياسيٍ، إلا أنه يظل بعيداً عنه. فكلامه ما وراء -لغة، لا يؤثر في شيء، وفضلاً عن ذلك، فهو يقوم بالكشف، ولحساب من؟ وتظل مهمته غامضة باستمرار، لأن أصلها الأخلاقي يضايقها. إنه لا يقوى على عيش الفعل ACTION الثوري إلا بالوكالة: ومن هنا الطابع المستعار لوظيفته. وهذا

الشيء المتصلب قليلاً والمثابر، والمشوش والمبسط إلى حدٍّ المبالغة، هو الذي يسمي أي سلوكٍ عقليٍّ قائمٍ بشكل واضحٍ على السياسية (الآداب «الطليقة» أكثر «رشاقة» بكثير فهي تقع في مكانها من وراء -اللغة).

ثم إن الباحث في الأساطير يستبعد نفسه عن كل مستهلكي الأسطورة. وهذا أمر ليس بالقليل(1). لكن حينما تصل الأسطورة إلى الجماعة كلها، وإذا أردنا تحرير الأسطورة، فينبغي الابتعاد عن الجماعة كلها. أية أسطورة عامة قليلاً، هي حتماً أسطورة غامضة لأنها تمثل حتى إنسانية أولئك الذين استعاروها، حتى لو لم يكونوا يملكون شيئاً. إن فك رموز سباق فرنسا للدراجات، وخمر فرنسا اللذيذ يعني التجرد من كلٍّ أولئك الذي ينفصلون عنها، وعمّن يصطلي بها. الباحث في الأساطير محكومٌ عليه أن يحيا حياةً اجتماعيةً نظريَّةً. بالنسبة إليه بوصفه كائناً اجتماعياً، وفي أحسن الحالات كائناً حقيقياً، فإن حياته الاجتماعية الكبرى تكمن في أكبر حيواته لأخلاقية. وعلاقته بالعالم تكون علاقة تقديسية SACRASTIQUE.

بل ينبغي الذهاب إلى أبعد من ذلك: فبمعنى ما، الباحث في الأساطير مُستبعدٌ من التاريخ الذي يتحرك باسمه. والتدمير الذي يسببه للغة الجماعية، يراه تدميراً مطلقاً، وهو يملأ مهمته حتى الجمام: عليه أن يعيش هذه المهمة دون أمل العودة، ودون افتراضٍ مسبق للدفع. وممنوعٌ عليه تصور ما سيكون عليه العالم بشكلٍ محسوس، حينما يختفي موضوع نقده. اليوتوبيا ترفٌ لا يستطيع بلوغه لأنه يشك كثيراً بأن تكون حقائق الغد القفا الدقيق لأحلام اليوم.

التاريخ لا يؤمن أبداً بانتصار الضدِّ على ضدِّه ببساطة: التاريخ يكشف، في الوقت الذي يصنع فيه لنفسه مخارجَ لا يمكن تصورها، وتركيبات

(1) : بهذا، نحن لا نبتعد عن الجمهور فحسب، بل أحياناً عن موضوع الأسطورة نفسه. ولكي أزيل الزيف عن الطفولة الشعرية، على سبيل المثال، فقد وجب عليّ، نوعاً ما، ألاّ أثق بالطفلة مينو درويه. وكان عليّ أن أتجاهل فيها، تحت الأسطورة الضخمة التي زعجها بها، مكانية وجود إمكانية ناعمة ومنفتحة. ليس من الجيد أبداً أن تتحدث ضد طفلة صغيرة.

SYNTHESES غير متوقعة. والباحث في الأساطير ليس في حالة موسويّة: لأنه لا يرى أرض الميعاد. إنّ ايجابية POSTIVITE الغد تغطيها تماماً سلبية اليوم. وكل قيم مشروعة قُدمت إليه بوصفها أفعالاً للهدم: فتقوم الواحدة بتغطية الأخرى تماماً، فلا يبرز أي شيء. هذا الحصار الذاتي للعالم حيث بذرة المغامرة القوية ليست سوى أعمق (نهاية العالم) APOCALYPSE رؤيا للحاضر، وقد عبر عنها سان جوست ST-JUST بكلمة غريبة: «إن ما يكوّن الجمهورية هو التدمير الشامل لكل ما يعارضها» لكن لا ينبغي فهم هذا القول، على ما أظن، بمعنى «ينبغي تنظيف كل شيء قبل إعادة البناء». فالرابطة COPULE هنا لها معنى شامل أيّ لكل إنسانٍ ليلةٌ ذاتيةٌ في التاريخ، حيث يكون المستقبل ماهيةً وتدميراً أساسياً للعالم.

هناك استبعادٌ أخيرٌ يهدد الباحث في الأساطير: فهو يهدد باستمرار أن يجعل الواقع يضمحل. ذلك الواقع الذي يزعمُ حمايته. وبمعزل عن أي كلام فإنّ الـ D.S.19 (سيارة الستيروين) هي موضوع تكنولوجي محدد، لها سرعة معينة، وتواجه الريح بشكل ما ... إلخ. وهذا الواقع، لايستطيع الباحث في الأساطير الحديث عنه. فالعامل الميكانيكي، والمهندس، وحتى المُرتفق كلهم يقولون الشيء ذاته. أما الباحث في الأساطير فمفروض عليه استخدام ما وراء اللغة. هذا الاستبعاد له اسم: وهو ما نطلق عليه النزعة الايديولوجية IDEOLOGISME وهي التي أدانتها الجدانوفية بشدة (دون أن تثبت أنه كان بالإمكان تجنبها الآن) في كتابات لوكاتش الأولى، ولسانيات مار MARR وفي أعمال بينيشو وغولدمان الذين قابلوها باحتياطي واقع لا يمكن للإيديولوجيا بلوغه، كمفهوم اللغة كما يراه ستالين.

صحيح أن النزعة الإيديولوجية تحل تناقض الواقع المغرَّب عن طريق البتر، وليس عن طريق التركيب (أما الجدانوفيّة فلا تحلها أبداً): الخمر، من الناحية الموضوعيّة، طيب، وفي الوقت نفسه، فإن لذة الخمر هي عبارة عن أسطورة، وهذا هو الإحراج. والباحث في الأساطير يخرج من هذا الإحراج كما

يستطيع: فيهتمُ بلذَّة الخمر، وليس بالخمر نفسه، شأنه في ذلك شأن المؤرخ الذي يهتمُ بأيديولوجية باسكال وليس بخطوات PENSEÉS باسكال نفسها[1].

يبدو أن هذه الصعوبة لها علاقة بعصرها. أما اليوم، في وقتنا الراهن، على الأقل، ليس هناك خيارٌ ممكنٌ، وهذا الخيار لا يمكنه إلا أن يهتمَّ بمنهجين متساويين في المبالغة: إما أن نفرض واقعاً شفافاً تماماً على التاريخ والقيام بالأدلجة، أو على العكس، فرض واقع غير شفاف هو في نهاية الأمر، واقع لا يمكن اختزاله. وفي هذه الحالة نقوم بالشعرنة POETISER. وبكلمةٍ واحدةٍ، فإني لا أرى بعد أي تركيب بين الإيديولوجيا وبين الشعر (أقصد بالشعر عموماً، البحث عن معنى الأشياء غير القابل للتصرف؟)

لا شك أن مقياس اغترابنا الحالي نفسه الذي لم نستطع تجاوز أسر الواقع المتغير: إننا نسبحُ باستمرارٍ بين الشيء وتزييفه، وهما عاجزان عن الإطاحة بشمولية هذا الواقع، لأنه إذا اخترقنا الشيء، فإننا بذلك لا نحرره لكننا ندمره، وإذا ما تركنا له وزنه، فنحن نحترمه، لكننا نعيده مزيفاً. يبدو أننا محكومون، لفترةٍ معينةٍ، بالحديث دائماً وبشكلٍ مفرطٍ عن الواقع، ذلك لأن الأيديولوجيا حتماً ونقيضها، هما سلوكان لا يزالان سحريين، خائفين، وأعميين، ومشدوهين بتمزق العالم الاجتماعي. ومع ذلك، فهذا ما ينبغي البحث عنه: أي عن المصالحة بين الواقع والبشر، ووصف وشرح الشيء والمعرفة.

أيلول 1956

---

(1) : أحياناً، حتى هنا، في تلك الأسطورات، قد احتلت: لأني عاينت من العمل باستمرار تبخر الواقع، فقد شرعت في تعميقه بشكل كبير، وإيجاد كثافة مدهشة له، ولذيذة بالنسبة لي، فقدمت بعض التحليلات النفسية الجوهرية لأشياء أسطورية.

الفهرس



أسطوريات

أساطير الحياة اليومية

حياتنا اليومية تتغذى بالأساطير مثل المصارعة، والتّعري (ستريب- تيز) والسيّارة، والدعاية، والسياحة... وهي أساطير سوف تجتاحنا عمّا قريب. وإذا ما فُصلت هذه الأساطير عن الحياة اليوميّة التي تولّدها فسرعان ما يبرز التجاوز الايديولوجي الذي تخفيه...

في هذا الكتاب يتحدث رولان بارت عن هذا التجاوز، مع بقائه مسكوناً بهمّ المصالحة بينها وبين واقع البشر، والوصف والتفسير، والشيئ والمعرفة.

((إننا نندفع باستمرار بين الشيء وبين إزالة الوهم عنه، عاجزين عن الإحاطة بشموليته: إذ لأننا إذا ما نفذنا إلى داخل الشيء، فإنما نحرِّرهُ لكننا نحطِّمهُ، وإذا ما تركناه على حاله، فإنما نحترمه، لكننا نعيده إلى الوجود مزيّفاً)).

رولان بارت

ISBN 978-9933-456-17-7

9 789933 456177

نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

نيل وفرات.كوم
www.neelwafurat.com